

¿Y el techo?



I el sostre?

Què miren?

Aquestes persones (unes actrius) miren els espectadors que les observen des de dalt i que visiten l'exposició *La casa del futur*, projectada i construïda per Allison i Peter Smithson l'any 1956. Miren un dels eternals oblidats de la casa: el sostre!

Aquesta "casa del futur", malgrat no tenir sostre, ja que aquella era la manera de poder-la mostrar als visitants, suggeria que el sostre no era una simple tapa. De fet, la casa havia estat dissenyada amb una cura exquisida a dissoldre'n suauament els límits, les arestes que assenyalen els elements amb els quals donem forma habitualment a l'espai domèstic: les parets, el terra i el sostre. Potser guiats per aquesta mateixa intuïció, Stanley Kubrick va fer dissenyar i construir als estudis Pinewood de Londres uns interiors per a 2001. *Una odissea a l'espai*¹ en els quals sostre i terra es confonen. Per aquest terra-sostre feia fúting un dels astronautes, tot provocant que l'espectador es descol·loqués davant el futur i també davant l'espai. N'hi ha prou a observar a la fotografia la forçada postura que adopten durant l'assaig el mateix Kubrick i els actors, en el model construït als estudis de cinema, per adonar-nos que aquí, a la terra, encara som ben lluny d'aconseguir espais així.

Uns anys abans, el 1941, una pel·lícula havia introduït una petita però transcendental novetat: el punt de vista de la càmera. Això permetia engantir els personatges i els donava un halo heroic en aparèixer retallats contra el sostre. Aquesta era una de les novetats espacials de la mítica pel·lícula

What about the ceiling?

What are they looking at?

These people (actresses), are looking up at spectators, observing them from above, who are visiting the exhibition *The House of the Future*, designed and built by Allison and Peter Smithson in 1956. They are looking at one of the consistently overlooked parts of the house: the ceiling!

This "house of the future", although roofless, so that it could be shown to visitors, suggested that the roof was not a simple cover. In fact, the house had been designed placing exquisite care in gently dissolving limits, the edges that mark out the features that we usually use to give form to the domestic space: the walls, the floor and the ceiling. Perhaps guided by that same intuition, for 2001. *A Space Odyssey*¹ Stanley Kubrick had some interiors designed and built at Pinewood Studios in London in which the floor and the ceiling merge into one. One of the astronauts jogged around this floor-ceiling, causing the viewer to feel out of place with regard to the future and to space. It is sufficient to observe in photographs the forced posture adopted during rehearsals by Kubrick himself and the actors, in the model constructed at the film studios, to realise how far away that we here on earth are from achieving spaces like that.

Some years earlier, in 1941, one film had introduced a small but transcendental new detail: the camera's viewpoint. Low-angle shots turned characters into giants, giving them a heroic halo as they appeared silhouetted against the ceiling. This was one of the spatial

¹ Unas pasarelas permitían a los visitantes de la exposición "la Casa del Futuro" observar su interior desde el techo y entender el modo de habitarla. Alison y Peter Smithson, 1956

¿Qué miran?

Estas personas (unas actrices) miran a los espectadores que las observan desde arriba y que visitan la exposición *La casa del futuro*, proyectada y construida por Allison y Peter Smithson en 1956. Miran uno de los eternos olvidados de la casa: ¡el techo!

Esta "casa del futuro", aunque sin techo, ya que esa era la forma de poderla mostrar a los visitantes, sugería que éste no era una simple tapa. De hecho, la casa había sido diseñada poniendo un cuidado exquisito en disolver suavemente los límites, las aristas que señalan los elementos con los que damos forma habitualmente al espacio doméstico: las paredes, el suelo y el techo. Tal vez guiado por esa misma intuición, Stanley Kubrick hizo diseñar y construir en los estudios Pinewood de Londres unos interiores para 2001. *Una odisea del espacio*¹ en los que techo y suelo se confunden. Por este suelo-techo hacía fúting uno de los astronautas, provocando que el espectador se descolocara ante el futuro y también ante el espacio. Basta observar en la fotografía la forzada postura que adoptan durante el ensayo el propio Kubrick y los actores, en el modelo construido en los estudios cinematográficos, para darse cuenta de lo lejos que estamos aquí, en la tierra, de conseguir espacios así.

Unos años antes, en 1941, una película había introducido una pequeña pero transcendental novedad: el punto de vista de la cámara. Éste agigantaba a los personajes confiriéndoles un halo heroico al aparecer recortados contra el techo. Esa era una de las novedades espaciales de la

¹ 2001: *A space odyssey*. Estados Unidos i Regne Unit, 1968. 156 min. Direcció: Stanley Kubrick. Guió: Stanley Kubrick i Arthur C. Clarke. Fotografia: Geoffrey Unsworth. Disseny de producció: Ernest Archer, Harry Lange i Anthony Masters. Productora: MGM.

¹ 2001: *A Space Odyssey*. USA and UK, 1968. 156 min. Director: Stanley Kubrick. Script: Stanley Kubrick and Arthur C. Clarke. Photography: Geoffrey Unsworth. Production design: Ernest Archer, Harry Lange and Anthony Masters. Producer: MGM

¹ 2001: *A space odyssey*. EE UU y Reino Unido, 1968. 156 min. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke. Fotografía: Geoffrey Unsworth. Diseño de producción: Ernest Archer, Harry Lange y Anthony Masters. Productora: MGM.

2



3



4

5



d'Orson Welles, *Ciudadà Kane*,² de la qual podríem dir que un dels protagonistes era el sostre. Probablement els problemes que planteja la situació de la càmera en un espai són semblants als que mirem de resoldre quan fem dibuixos d'encaix en un projecte. Aquestes petites perspectives apressades i una mica esquemàtiques, semblants als enquadraments d'un *storyboard*, tracten de calibrar l'aspecte de l'espai que busquem construir; el sostre hi juga un paper evident, tot i que no sempre atès.

El cinema, potser perquè en filmar és quan prenem consciència de l'espai, ens ha deixat alguns sostres memorables, com ara el que apareix a *La nit del caçador*³ (1955), l'única pel·lícula de Charles Laughton. El cap del fals predicador encarnat per Robert Mitchum sembla anticipar-hi el torçament del sota coberta, com si fos una premonició esmolada del dibuix "The Room", de Louis I. Kahn,⁴ on les línies corbes dels arcs del sostre fan l'efecte que sorgeixen de l'esquena d'una de les figures que conversen.

Volem ocupar-nos aquí d'algunes coses

2 *Citizen Kane*. Estats Units, 1941. 119 min. Direcció: Orson Welles. Guió: Herm J. Mankiewicz i Orson Welles. Fotografia: Gregg Holland. Disseny de producció: Orson Welles, Richard Baer i George Schaefer. Productora: RKO / Mercury Theater Productions.

3 *The night of the hunter*. Estats Units, 1955. 93 min. Direcció: Charles Laughton. Guió: David Grubb, James Agree i Charles Laughton. Fotografia: Stanley Cortez. Productor: Paul Gregory per a United Artists.

4 El dibuix "The Room", de Louis I. Kahn, va ser inclòs a la publicació de la conferència "The room, the street and human agreement", pronunciada el 24 de juny del 1971 a l'acte de recepció de la medalla de l'American Institute of Architects. AIA Journal, 56 (setembre 1971).

breakthroughs in the legendary Orson Welles film, *Citizen Kane*,² in which we could say that the ceiling was one of the stars of the film. Probably the problems posed by the camera's position in a space are similar to those that we try to resolve when sketching things on a plan to find a fit. These small, rushed and somewhat schematic perspectives, similar to a storyboard's squares, try to calibrate the look of the space that we seek to construct; in them, the ceiling plays an evident though not always acknowledged role.

Perhaps, because when filming one really becomes aware of the space, cinema has left us with some memorable ceilings, such as that appearing in *The Night of the Hunter*³ (1955), the only film directed by Charles Laughton. In it, the head of the false preacher played by Robert Mitchum seems to anticipate the twisting space under the roof, as though it were a sharpened premonition of the drawing "The Room", by Louis I. Kahn,⁴ where the curved lines of the roof arches give the impression of emerging from the back of one of the figures in conversation.

2 *Citizen Kane*. USA, 1941. 119 min. Director: Orson Welles. Script: Herm J. Mankiewicz and Orson Welles. Photography: Gregg Holland. Production design: Orson Welles, Richard Baer and George Schaefer. Producer: RKO / Mercury Theater Productions.

3 *The Night of the Hunter*. USA, 1955. 93 min. Director: Charles Laughton. Script: David Grubb, James Agree and Charles Laughton. Photography: Stanley Cortez. Producer: Paul Gregory for United Artists.

4 The drawing "The Room", by Louis I. Kahn, was included in the publication of his conference "The room, the street and human agreement", delivered on 24 June 1971 during the event to award the medal of the American Institute of Architects. AIA Journal, 56 (September 1971).

2 Más de la mitad superior de este fotograma de *Ciudadano Kane* tiene como fondo el techo debido al punto de vista de la cámara. Orson Welles, 1941

3 No se distingue un suelo ni un techo en el interior de la nave diseñada para la película 2001. *Una odisea del espacio*. Los ocupantes son el único indicio de gravedad. Stanley Kubrick, 1968

4 El techo también ocupa más de la mitad de este dibujo de una habitación. "The Room". Dibujo de Louis I. Kahn incluido en la publicación de su conferencia en el acto de recepción de la medalla de oro del *American Institute of Architects*, 1971

5 El carácter de este interior de *La noche del cazador* también se debe a la forma oblicua del techo, acentuada por la puerta y ventana que empiezan en la pared y terminan en él. La postura del personaje dibuja un eje análogo a la sección del espacio. Charles Laughton, 1955

mítica pel·lícula de Orson Welles, *Ciudadano Kane*,² de la que podríem dir que uno de los protagonistas era el techo. Probablemente los problemas que plantea la situación de la cámara en un espacio son similares a los que tratamos de resolver cuando hacemos dibujos de encaje en un proyecto. Esas pequeñas perspectivas apressadas y algo esquemáticas, semejantes a los encuadres de un *storyboard*, tratan de calibrar el aspecto del espacio que buscamos construir; en ellas el techo juega un papel evidente, aunque no siempre atendido.

El cine, tal vez porque es al filmar que se toma conciencia del espacio, nos ha dejado algunos techos memorables, como el que aparece en *La noche del cazador*³ (1955), la única pel·lícula de Charles Laughton. En ella, la cabeza del falso predicador encarnado por Robert Mitchum parece anticipar la torcedura del bajo cubierta, como si fuera una premonición afilada del dibujo "The Room", de Louis I. Kahn,⁴ en donde las líneas curvas de los arcos del techo dan la impresión de surgir de la espalda de una de las figuras que conversan.

De algunas cosas sobre el techo queremos ocuparnos aquí, tratando de ceñirnos en lo posible al espacio doméstico.

2 *Citizen Kane*. EE UU, 1941. 119 min. Dirección: Orson Welles. Guió: Herm J. Mankiewicz y Orson Welles. Fotografia: Gregg Holland. Diseño de producción: Orson Welles, Richard Baer y George Schaefer. Productora: RKO / Mercury Theater Productions.

3 *The night of the hunter*. EE UU, 1955. 93 min. Dirección: Charles Laughton. Guió: David Grubb, James Agree y Charles Laughton. Fotografia: Stanley Cortez. Productor: Paul Gregory para United Artists.

4 El dibujo "The Room", de Louis I. Kahn, fue incluido en la publicación de su conferencia "The room, the street and human agreement", pronunciada el 24 de junio de 1971 en el acto de recepción de la medalla del American Institute of Architects. AIA Journal, 56 (septiembre 1971).



sobre el sostre, per a la qual cosa tractarem d'ajustar-nos en la mesura del possible a l'espai domèstic.

Precisions

Aquestes primeres observacions sobre el sostre des del cinema, que pretenen tan sols cridar l'atenció sobre un aspecte oblidat de l'arquitectura domèstica, ens obliguen tot seguit a precisar algunes coses. Tal vegada la primera és que no pretenem fer un estudi de casos, com tampoc descriure'n exhaustivament alguns. Tot i que ens referim a alguns exemples concrets, el propòsit no és sinó cridar l'atenció i fer preguntes. És més important suscitar dubtes que no pas determinar una idea amb rotunditat.

Parlem del sostre i no de la coberta. La intenció és assenyalar aquesta cara de l'espai que ens envolta, una cara que, juntament amb les parets i el terra, conforma el nostre espai vital. La coberta ens protegeix de les inclemències del temps, ens aixopluga. El sostre, podríem dir, apareix quan aquesta funció ja ha estat raonablement satisfeta i, encara que puguem identificar tots dos elements, coberta i sostre, compleixen papers diferents des del punt de vista espacial. Mentre que la coberta assenyalava i identificava la casa i, per dir-ho radicalment, pertany al paisatge, el sostre, en canvi, defineix i limita l'espai i pertany netament a l'espai interior, i fins gosariem dir a la casa. Quan diem *sense sostre* equival a dir *sense llar* (*home-less*), i no diem *sense coberta*.

El parc d'habitatges amb el qual solem treballar, allò que anomenem edificis d'habitatges, és format per habitatges amb sostre i mai definim la coberta d'aquests habitatges, definim la coberta de l'edifici. L'edifici té coberta (per cert, cada vegada més banalment plana); no obstant això, la casa té sostre. Això evidentment no és així als habitatges unifamiliars, en els quals la identificació entre el sostre i la coberta resulta molt més palesa, tot i que no sempre l'explorem.

En la confrontació entre la "planta lliure" i la "planta en l'espai", entre l'experiència de les vil·les de Le Corbusier i les d'Adolf Loos, un interessant debat sorgit ja fa uns anys, s'encaixaven les diferències i les semblances a través de les diverses concepcions espacials que suggerien les plantes d'aquelles cases i vil·les.⁵ D'alguna manera el que proposem en aquestes línies és repassar aquella fèrtil discussió, posant ara la mirada al sostre; mirant cap a dalt més que no cap a baix. El

We would like to take a look at some aspects of ceilings, limiting ourselves as far as possible to the domestic space.

Clarifications

These first observations on ceilings from cinema, whose only aim is to draw attention to an overlooked aspect of domestic architecture, require us to clarify a few things. Perhaps the first is that the idea is not to provide a study of cases or an exhaustive description of some of them. Although we may refer to some specific examples, our only intention is to attract attention and ask questions. It is more important to raise doubts than to categorically determine an idea.

We are talking about the ceiling, not the roof. The intention is to point out this inner face of the space surrounding us, a face that together with the walls and the floor conforms our vital space. The roof protects us from the inclemencies of the weather, it gives us shelter. The ceiling, we could say, appears when this function has been reasonably satisfied and, although both elements can be identified, roof and ceiling, they play different roles from the spatial viewpoint. While the roof marks out and identifies the house, and, to express it radically, belongs to the landscape, the ceiling, in contrast, defines, limits and belongs completely to the interior space, and we would even dare say the home. In Spanish it is said that homeless people are *ceilingless* rather than *roofless*.

The housing stock with which we usually work, what we call residential buildings, are made up of homes with ceilings and we never define the roof of these homes, we define the roof of the entire building. The building has a roof (which, by the way, gets more banally flat by the day); however, the house has a ceiling. This is obviously not the case in single-family homes where identification between the ceiling and the roof is much more evident, although not always explored.

In the confrontation between the "open-floor plan" and the "spatial floor plan", between the experience of the villas of Le Corbusier and those of Adolf Loos, an interesting debate had already emerged some years ago, with differences and similarities being encouraged through different spatial conceptions suggested by the floor plans of these houses and villas.⁵ To a certain extent what we are proposing in this article is to review that fertile discussion, this time placing the focus

6 El techo plano y uniforme de la sala de la villa Savoye, sólo interrumpido por las jácenas. Le Corbusier, 1929

7 En la casa Müller en Praga, y en general en todas las casas de Adolf Loos, cada estancia tiene una altura de techo central y otras menores en el perímetro para el acomodo de distintos rincones de actividad. Adolf Loos, 1928-30

Precisiones

Estas primeras observaciones sobre el techo desde el cine, que pretenden únicamente llamar la atención sobre un aspecto olvidado de la arquitectura doméstica, nos obligan a continuación a precisar algunas cosas. Tal vez la primera es que no se pretende hacer un estudio de casos o una descripción exhaustiva de algunos de ellos. Aunque podamos referirnos a algunos ejemplos concretos, no tenemos más que el propósito de llamar la atención y hacer preguntas. Es más importante suscitar dudas que determinar rotundamente una idea.

Hablamos del techo y no de la cubierta. La intención es señalar esta cara del espacio que nos envuelve, una cara que, junto a las paredes y el suelo, conforma nuestro espacio vital. La cubierta nos protege de las inclemencias del tiempo, nos cobija. El techo, podríamos decir, aparece cuando esta función ya ha sido razonablemente satisfecha y, aunque puedan identificarse ambos elementos, cubierta y techo, estos cumplen papeles distintos desde el punto de vista espacial. Mientras que la cubierta señala e identifica la casa y, por expresarlo radicalmente, pertenece al paisaje, el techo, en cambio, define y limita el espacio y pertenece netamente al espacio interior, y nos atreveríamos a decir a la casa. Cuando decimos *sin techo* equivale a decir *sin casa* (*home-less*) y no decimos *sin cubierta*.

El parque de viviendas con el que solemos trabajar, lo que denominamos edificios de viviendas, está formado por viviendas con techo y no definimos nunca la cubierta de esas viviendas, definimos la cubierta del edificio. El edificio tiene cubierta (por cierto cada vez más banalmente plana); sin embargo, la casa tiene techo. Obviamente esto no es así en las viviendas unifamiliares, en las que la identificación entre el techo y la cubierta resulta mucho más evidente, aunque no siempre se explore.

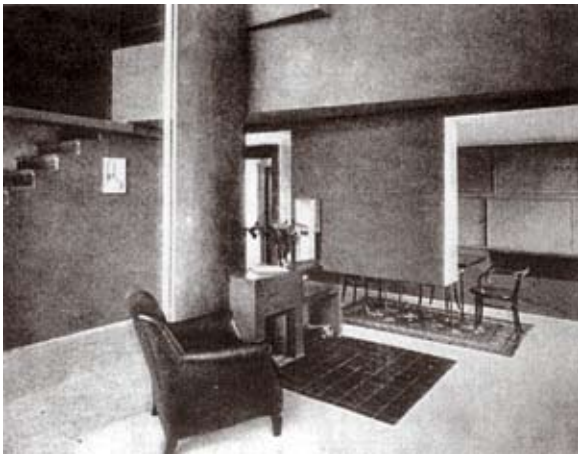
En la confrontación entre la "planta libre" y la "planta en el espacio", entre la experiencia de las villas de Le Corbusier y las de Adolf Loos, un interesante debate surgido hace ya unos años, se alentaban las diferencias y las similitudes a través de las distintas concepciones espaciales que sugerían las plantas de esas casas y villas.⁵ En cierto modo lo que en estas líneas proponemos es repasar aquella fértil discusión, poniendo ahora la mirada en el techo; mirando hacia arriba más que hacia abajo. Lo cierto es que basta ver los techos de las arquitecturas de Le Corbusier y de Loos para darse cuenta de que ciertamente parecen seguir caminos distintos, como si la huella de su concepción espacial hubiese

5 Max Risselada i Beatriz Colomina (ed.): *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* (Nova York: Rizzoli, 1988).

5 Max Risselada and Beatriz Colomina (eds.): *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* (New York: Rizzoli, 1988).

5 Max Risselada y Beatriz Colomina (eds.): *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* (Nueva York: Rizzoli, 1988).

8



cas és que n'hi ha prou a veure els sostres de les arquitectures de Le Corbusier i de Loos per adonar-nos que certament sembla que segueixen camins diferents, com si l'empremta de la seva concepció espacial hagués quedat impresa al sostre. En realitat el sostre fa palesa la pertinença a un sistema constructiu; així, en un cas, es correspon amb el sistema de safates hereu del sistema Dom-ino i, en el cas d'A. Loos, pertany a un sistema d'acoblament d'habitacles.

Planta lliure i sostre lliure?

És l'un el mirall de l'altre? O més aviat, com plantejava Colin Rowe,⁶ la planta lliure implica una "rigidesa" de la secció que, paradoxalment, no trobem als edificis de planta rígida (de murs portants)? En aquell text trobem algunes de les idees que permeten precisament discutir sobre el sostre, no com un element tècnic sinó com un element espacial. A ningú se li acut que la planta sigui un episodi estrictament tècnic; no obstant això, actualment això no és així quan es tracta del sostre.

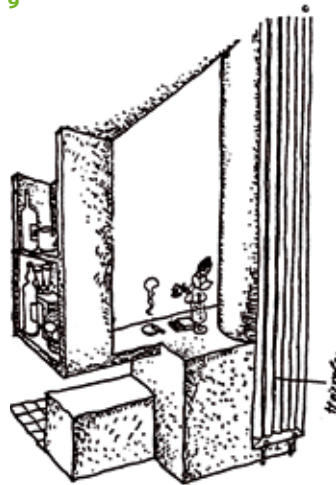
Fins a quin punt, perquè una planta sigui "lliure", hi ha d'haver un sostre que li ho permeti? Fins a quin punt, abstrèts, atrapats en la claredat gràfica de moltes plantes, passem per alt (quina expressió més ben trobada, aquí) el sostre?

Pot semblar una obvietat, però el sostre, en absència de parets, no té cap més remei que esdevenir molt sovint l'artífex dels elegants exercicis de la planta de distribució. És al sostre on pengem guies, tornapunts i tirants que donen sentit a la llibertat de la planta i a la seva netedat conceptual. És des del sostre de la casa Citrohan de la Weissenhof a Stuttgart, de Le Corbusier i Pierre Jeanneret, d'on és suspès el moble que separa la sala d'estar del sostre.

La casa Schröder, de G.T. Rietveld, pot ser un altre d'aquests exemples presentats aquí: el sostre és la parella del terra en el paper de guiar les diverses mampares mòbils amb les quals es transforma l'espai. Si en veiem les fotografies, resulta impossible no adonar-nos que, mentre que el terra amb prou feines mostra senyals de la transformació, ja que es poden camuflar molt més, aquestes resulten clarament visibles al sostre.

En aquesta confrontació entre la planta lliure i el sostre i el paper d'aquest darrer, menys valorat, podem recórrer a l'edifici d'habitacles de la Pedrera, al passeig de Gràcia de Barcelona. És habitual, sobretot en les nombroses expli-

9



Aufgehängter Büffel mit Kamin
& Heizrohren von hinten gesehen

on the ceiling; looking upwards, rather than downwards. In truth, suffice to look at the ceilings of the architectures of Le Corbusier and Loos to realise that certainly they seem to follow different paths, as if the mark of their spatial conception had remained imprinted on the ceiling. In reality, the ceiling makes belonging to a construction system evident; thus, in the first case, it corresponds with the system of trays, heir of the Dom-ino system and, in the case of A. Loos, it belongs to a living spaces assembly system.

Open-plan floor and open-plan ceiling?

Is each the mirror of the other? Or rather, as Colin Rowe⁶ proposed, does open-plan floor imply a "rigidity" in the section that paradoxically we do not find in buildings with rigid floors (with load-bearing walls)? In that text, we find some of the ideas that precisely allow discussion about the ceiling, not as a technical element but as a spatial element. It wouldn't occur to anybody that the floor is a strictly technical sphere; however, this is not the story when the ceiling is involved.

To what point, for a floor to be "open plan", must there be a ceiling that allows it to be? To what point, lost in thought, trapped in the graphic clarity of many floors, do we overlook (a good word here) the ceiling?

It may seem obvious but the ceiling, in the absence of walls, often has no choice but to become the artifice of the elegant exercises of the floor distribution. It is from the ceiling that guides, braces and crosspieces are hung which give a sense of freedom to the floor and its conceptual cleanliness. It is the ceiling of the Citrohan House on Weissenhof in Stuttgart, by Le Corbusier and Pierre Jeanneret, from which the furniture unit hangs that separates the living room from the ceiling.

Schröder House, by G.T. Rietveld, could be another of these examples brought here: the ceiling is the partner of the floor in the role of guiding the different mobile screens with which the space is transformed. Seeing the photographs it is impossible not to realise that while the floor hardly shows any signs of the transformation, as these can be much better camouflaged, they are clearly visible on the ceiling.

In this confrontation between the open floor plan and the ceiling and the latter's role, less valued, we can refer to the La Pedrera residential building on Barcelona's Paseo de Gràcia. It is common, especially in the numerous expli-

8-9

Estanteria colgada del techo para separar el ámbito del comedor permitiendo la continuidad del pavimento en la casa para la Weissenhof de Stuttgart. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1927

10

El techo de la casa Schröder en Utrecht con las guías de los tabiques móviles. Gerrit Rietveld, 1924



quedado impresa en el techo. En realidad, el techo hace evidente la pertenencia a un sistema constructivo; así, en un caso, se corresponde con el sistema de bandejas heredero del sistema Dom-ino y, en el caso de A. Loos, pertenece a un sistema de ensamblaje de habitáculos.

¿Planta libre y techo libre?

¿Son uno el espejo del otro? ¿O más bien, como planteaba Colin Rowe,⁶ planta libre implica una "rigidez" de la sección que paradójicamente no encontramos en los edificios de planta rígida (de muros portantes)? En aquel texto encontramos algunas de las ideas que permiten precisamente discutir sobre el techo, no como un elemento técnico sino como un elemento espacial. A nadie se le ocurre que la planta sea un episodio estrictamente técnico; sin embargo, actualmente eso no es así cuando se trata del techo.

¿Hasta qué punto para que una planta sea "libre" ha de haber un techo que se lo permita? ¿Hasta qué punto, ensimismados, atrapados en la claridad gráfica de muchas plantas, pasamos por alto (qué expresión más acertada aquí) el techo?

Puede parecer una obviedad, pero el techo, en la ausencia de paredes, no tiene más remedio que convertirse muchas veces en el artífice de los elegantes ejercicios de la planta de distribución. Es desde el techo que se cuelgan guías, tornapuntas y tirantes que dan sentido a la libertad de la planta y a su limpieza conceptual. Es desde el techo de la casa Citrohan de la Weissenhof de Stuttgart, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, que se cuelga el mueble que separa la sala de estar del techo.

La casa Schröder, de G.T. Rietveld, puede ser otro de estos ejemplos traídos aquí: el techo es la pareja del suelo en el papel de guiar las distintas mamparas móviles con las que el espacio se transforma. Viendo las fotografías resulta imposible no darse cuenta de que mientras el suelo apenas muestra señales de la transformación, ya que pueden camuflarse mucho más, éstas resultan claramente visibles en el techo.

En esta confrontación entre la planta libre y el techo y el papel de éste, menos valorado, podemos recurrir al edificio de viviendas La Pedrera en el paseo de Gràcia barcelonés. Es habitual, sobre todo en las numerosas explicaciones dirigidas a todos los públicos que han surgido desde hace unos años, referirse a la planta de distribución de estas viviendas mediante el término *planta libre*: "El sistema estructural de pilares permite distribuir libremente el espacio interior

6 Colin Rowe: "Las matemáticas de la vivienda ideal". *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

6 Colin Rowe: "Las matemáticas de la vivienda ideal". *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

6 Colin Rowe: "Las matemáticas de la vivienda ideal". *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).



11

cacions adreçades a tots els públics que han sorgit des de fa uns anys, referir-se a la planta de distribució d'aquests habitatges mitjançant el terme *planta lliure*: “El sistema estructural de pilars permet distribuir lliurement l’espai interior de la planta”⁷. Tot i que és cert que el sistema de pilars pot permetre introduir variacions en la distribució sense puntals, no ho és menys que els sostres, tan particulars i tan emfàticament dirigits a marcar l’espai al qual serveixen, són l’evidència que els espais de les peces que formen aquests habitatges estan perfectament definits a través d’aquestes elaborades escaïoles. Les fotografies de les obres del pis principal d’aquest edifici —remodelat per convertir-lo en sala d’exposicions, sense envans, per poder aconseguir un espai diàfan— són el millor testimoni de la futilitat d’arrencar envans amb el pretext de la planta lliure (un terme que ni tan sols s’havia encunyat en aquell moment). Com que és una “planta lliure”, podem treure’n els envans! Aquest sembla que sigui el raonament que van seguir els artífexs de la remodelació.

Els sostres lleugers i postissos toquen el viu des de la seva simple comesa decorativa. Defineixen les estances d’una manera que l’estructura mai no ho podria fer. Davant d’aquest cas, resulta evident que algunes vegades hauríem de reflexionar sobre les estructures portants: potser aguanten molt, potser són una part essencial del pressupost d’un edifici, però mai no tindran la capacitat de poder-se habitar. En la nostra visió de les coses, massa acostumats, en l’àmbit de la casa, a donar la raó al que sembla substantiu, oblidem el que potser és realment imprescindible.

Fals sostre i espai homogeni

L’alçària del sostre ve fixada per diferents normes i lleis que aquests darrers anys han anat augmentant tant en precisió com en la dimensió total resultant. L’objectiu sembla que és permetre el pas i la col·locació d’instal·lacions penjades del forjat, la qual cosa, implícitament, afavoreix l’existència de l’anomenat sostre fals. Una qüestió associada a aquest fenomen és el desig d’ocultar les instal·lacions. El sostre permet allotjar-hi conductes de tot tipus sense que calgui traçar-los i dissenyar-los per poder-los integrar en una peça. El sostre permet el pas dels conductes, però també els oculta. Podríem considerar aquest sostre fals com una incorporació a l’habitatge d’un element desenvolupat als edificis d’oficines, que han estat els primers que històricament han necessitat un sistema per col·locar-hi múltiples instal·lacions (il·luminació, ventilació, detecció i extinció d’incendis, megafonia, etc.).

nations aimed at all the audiences that have emerged in recent years, to refer to the floor distribution of these homes using the term *open floor plan*: “The structural system with pillars allows the interior space of the floor to be freely distributed”⁷. Although it is true that the pillars system may allow variations to be introduced into the distribution without supports, it is no less true that the ceilings, so peculiar and so emphatically aimed at marking the space which they serve, are the evidence that the spaces of the rooms that form these dwellings are perfectly defined through their elaborate plasterwork. The photographs of the works on the main mezzanine floor of this building, remodelled to convert it into an exhibitions hall, without partition walls, to be able to achieve an open space, are the best testimony of the futility of stripping out partition walls with the pretext of an open-plan floor (a term that wasn’t even invented at that time). Since it’s an “open-plan floor” we can rip out the partition walls! This appears to be the reasoning that the architects of the remodeling followed.

Light and false ceilings put their finger on it from their simple decorative mission. They define rooms in a way that the structure could never do. This case makes it evident that sometimes we should reflect on load-bearing structures: perhaps they support a lot, perhaps they are an essential part of a building’s budget, but they will never have the capacity to be inhabited. In our view of things, too accustomed, in the field of housing, to siding with what seems to be substantial, we forget what is perhaps really essential.

False ceiling and homogeneous space

Ceiling height is set by different regulations and laws. These have gradually increased in recent years in their degree of precision and also in the total resulting dimension. The objective seems to be to allow the passage and housing of installations hanging from the ceiling slab and this, implicitly, favours the existence of the so-called false ceiling. An issue associated with this phenomenon is the desire to hide installations. The ceiling allows all kinds of cables and conducts to be hidden without any need for them to be designed to be integrated into a room. The ceiling allows passage but it also hides conducts. We could consider this false ceiling an incorporation into homes of an element developed for office buildings, which historically were the first to need a system to hide multiple installations (lighting, ventilation, fire detection and extinguisher systems, megaphone systems, etc.).

11 Imagen interior del piso principal de la Pedrera sin pavimentos ni tabiques durante las obras para convertirlo en sala de exposiciones. La importancia del techo se corrobora en la medida en que sigue definiendo las distintas estancias.

de la planta”⁷. Aun siendo cierto que el sistema de pilares pueda permitir introducir variaciones en la distribución sin apeos, no es menos cierto que los techos, tan particulares y tan enfáticamente dirigidos a marcar el espacio al que sirven, son la evidencia de que los espacios de las piezas que forman estas viviendas están perfectamente definidos a través de estas elaboradas escaïoles. Las fotografías de las obras del piso principal de este edificio remodelado para convertirlo en sala de exposiciones, sin tabiques, para poder conseguir un espacio diáfano, son el mejor testimonio de la futilidad de arrancar tabiques con el pretexto de la planta libre (un término ni siquiera acuñado en aquel momento). ¡Como es una “planta libre”, podemos sacar los tabiques! Ese parece ser el razonamiento que siguieron los artífices de la remodelación.

Los techos ligeros y postizos ponen el dedo en la llaga desde su simple cometido decorativo. Definen las estancias de un modo que la estructura no podría hacerlo jamás. Ante este caso resulta evidente que algunas veces deberíamos reflexionar sobre las estructuras portantes: tal vez aguanten mucho, tal vez sean una parte esencial del presupuesto de un edificio, pero nunca tendrán la capacidad de poderse habitar. En nuestra visión de las cosas, demasiado acostumbrados, en el campo de la casa, a dar la razón a lo que parece sustantivo, olvidamos aquello que tal vez sea lo realmente imprescindible.

Falso techo y espacio homogéneo

La altura del techo viene fijada por distintas normas y leyes. Éstas han ido aumentando en estos últimos años en su grado de precisión y también en la dimensión total resultante. El objetivo parece ser permitir el paso y el acomodo de instalaciones colgadas del forjado que, implícitamente, favorecen la existencia del llamado falso techo. Una cuestión asociada a este fenómeno es el deseo de ocultar las instalaciones. El techo permite alojar conductos de todo tipo sin necesidad de que estén trazados y diseñados para poder integrarse en una pieza. El techo permite el paso pero también oculta los conductos. Este falso techo podríamos considerarlo una incorporación a la vivienda de un elemento desarrollado en los edificios de oficinas, que han sido los primeros que históricamente han necesitado un sistema para ubicar múltiples instalaciones (iluminación, ventilación, detección y extinción de incendios, megafonía, etc.).

⁷ Aquesta és l’explicació que en dóna la guia de “L’espai Gaudi” de la Pedrera.

⁷ This is the explanation used in the “L’espai Gaudi” guide to La Pedrera.

⁷ Esta es la explicación que se usa en la guía de “L’espai Gaudi” de La Pedrera.



12

Els darrers anys hem pogut sentir⁸ aquells que han defensat també la incorporació d'un terra tècnic als habitatges que faci possible completar la dotació d'instal·lacions i l'eventual recol·locació de banys i cuines en permetre connectar els baixants adequadament.

A més, el fet de provenir del camp de la construcció d'oficines hi afegeix altres característiques, com ara la il·luminació encastada. D'aquesta manera el sostre es dota d'un sistema d'il·luminació que tracta de distribuir la llum homogèniament, la qual cosa no sempre dóna els resultats adients als habitatges. No hi ha dubte que aquesta qüestió és vinculada no tant a una raó objectiva, podríem dir-ne, sinó a una altra de caràcter formal i d'alguna manera ideològic. Rere els perfectes sostres falsos capaços d'allotjar tota mena d'instal·lacions hi ha la idea del repartiment homogeni de la ventilació, de la il·luminació i de la distribució de diverses classes de sensors.

Els anys seixanta aquesta homogeneïtat en la distribució de l'energia va ser interpretada pel grup d'arquitectes italians Superstudio,⁹ que va traslladar aquesta mateixa lògica al terra, que apareixia representat en forma d'enorme terra habitable estès fins a l'horitzó. Si no fos per les muntanyes, podríem pensar que habiten un sostre immens del qual resten suspesos.

En aquesta mateixa línia, resulta ben significatiu que a l'edició en castellà del text de Reyner Banham, "La arquitectura en la era de la màquina", les fotografies del pavelló alemany de Barcelona del 1929 estiguin a l'inrevés.¹⁰ Potser sigui el millor elogi involuntari a l'abstracció en arquitectura.

El predomini del sostre tècnic està vinculat al detriment de les parets i les divisions; les oficines producte d'aquest procés han estat batejades encertadament com *oficinas paisaje*. Així estan les coses. Aquest preàmbul serveix per valorar, en la mesura del possible, el sostre, el sostre tècnic als habitatges, fins a quin punt tenen sentit alguns plantejaments homogeneïtzadors i de tall paisatgista a la casa contemporània. Una cosa així com aprofitar allò que el sostre fals tingui d'utilitat tècnica, tot evitant, però, que no se'ns hi esquitlli el paisatge.

8 Ignacio Paricio i Xavier Sust: *La vivienda contemporánea: programa y tecnología* (Barcelona: ITEC, 1998).

9 "El monumento continuo" (Superstudio, 1969).

10 Reyner Banham: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971).

In recent years voices have been heard⁸ of those who have also defended the incorporation of a technical floor in homes that makes it possible to complete the provision of installations and any eventual relocating of bathrooms and kitchens by permitting downpipes to be suitably connected.

Its origin in the field of office construction also adds other characteristics to it, such as built-in lighting. Thus the ceiling is equipped with a lighting system that aims to distribute the light homogeneously, which does not always give suitable results in housing. This issue is undoubtedly linked not so much to an objective reason, but to one of a formal and to a certain extent ideological nature. Behind the perfect false ceilings capable of housing all kinds of installations lies the idea of homogeneous distribution of ventilation, of lighting and the distribution of different kinds of sensors.

In the seventies this homogeneity in energy distribution was interpreted by Superstudio,⁹ a group of Italian architects who transferred this same logic to the floor, which appeared represented in the form of an enormous habitable floor extending to the horizon. Were it not for the mountains, we could think that they inhabit an immense ceiling from which they are hanging.

Along the same lines, it is very significant that in the Spanish edition Reyner Banham's text, "Architecture in the machine age", the photographs of the German pavilion in Barcelona in 1929 are the wrong way round.¹⁰ Perhaps the best involuntary praise of abstraction in architecture.

The predominance of the technical ceiling is linked to the detriment of walls and divisions; the offices produced by this process have been rightly christened as *landscape offices*. That's how things are. This preamble serves to evaluate, as far as possible, the ceiling, the technical ceiling in housing, to what point some homogenising and landscape-type proposals make sense in contemporary homes. Something like taking advantage of the technical usefulness of the false ceiling, but avoiding the landscape slipping through it.

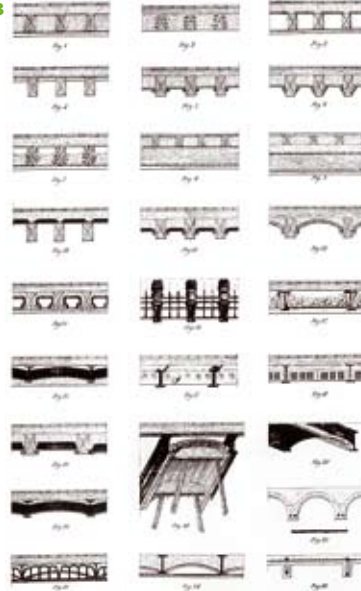
In fact, what we are suggesting is that the false ceiling can be considered not only as a

8 Ignacio Paricio and Xavier Sust: *La vivienda contemporánea: programa y tecnología* (Barcelona: ITEC, 1998).

9 "El monumento continuo" (Superstudio, 1969).

10 Reyner Banham: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971).

13



12 Suelo continuo sobre el que se disponen accidentes geográficos y se desarrolla la actividad. Superstudio, años sesenta.

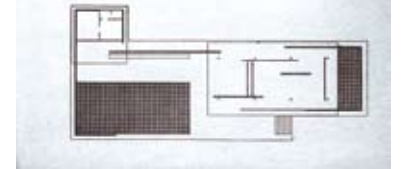
13 Lámina de un manual de principios del siglo XX con el repertorio de secciones constructivas de techos más habituales en el momento. Extraído de Ignacio Paricio, Xavier Sust, *La vivienda contemporánea: programa y tecnología*. Barcelona, ITEC, 1998

14 Reproducción de la página con la foto al revés del pabellón de Barcelona de Ludwig Mies van der Rohe. Reyner Banham, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971



14

20. 193. Mies van der Rohe. Pabellón del Gran Premio Internacional de Barcelona, 1929. Copiado de las planillas e fotos originales que sobreviven al fuego durante del incendio internacional, reconvertido, reduciendo proporciones de los dimensionales, al grupo E. Arango, Wright y Schickel.



En los últimos años se han podido oír⁸ a quienes han defendido también la incorporación de un suelo técnico en las viviendas que haga posible completar la dotación de instalaciones y la eventual reubicación de baños y cocinas al permitir conectar bajantes adecuadamente.

Su procedencia del campo de la construcción de oficinas le añade además otras características, como es la de la iluminación empotrada en él. De este modo el techo se dota de un sistema de iluminación que trata de distribuir la luz homogéneamente, cosa que no siempre da resultados adecuados en las viviendas. Esta cuestión está sin duda ligada no tanto a una razón objetiva, podríamos decir, como a una de carácter formal y en cierto modo ideológico. Tras los perfectos falsos techos capaces de albergar toda clase de instalaciones subyace la idea del reparto homogéneo de la ventilación, de la iluminación y de la distribución de distintas clases de sensores.

En los años setenta esta homogeneidad en la distribución de la energía fue interpretada por el grupo de arquitectos italianos Superstudio,⁹ que trasladó esa misma lógica al suelo, apareciendo representado en forma de enorme suelo habitable extendido hasta el horizonte. De no ser por las montañas, podríamos pensar que habitan un techo inmenso del que están colgados.

En el mismo orden de cosas, resulta muy significativo que en la edición en castellano del texto de Reyner Banham, "La arquitectura en la era de la máquina", las fotografías del pabellón alemán de Barcelona de 1929 estén al revés.¹⁰ Tal vez sea el mejor elogio involuntario a la abstracción en arquitectura.

El predominio del techo tècnic està ligat al detriment de les parets i divisions; les oficines producte de este proces han sido bautizadas acertadamente como *oficinas paisaje*. Así están las cosas. Este preàmbul serveix per valorar, en la medida de lo posible, el techo, el techo tècnic en las viviendas, hasta qué punto tienen sentido algunos planteamientos homogeneizadores y de corte paisajista en la casa contemporánea. Algo así como aprovechar lo que de utilidad técnica tenga el falso techo, pero evitando que no se nos cuele el paisaje por él.

En realidad lo que sugerimos es que el techo falso pueda considerarse no sólo una cuestión técnica y práctica, sino

8 Ignacio Paricio i Xavier Sust: *La vivienda contemporánea: programa y tecnología* (Barcelona: ITEC, 1998).

9 "El monumento continuo" (Superstudio, 1969).

10 Reyner Banham: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971).



15

En realitat el que suggerim és que puguem considerar el sostre fals no tan sols com una qüestió tècnica i pràctica, sinó sensible d'idear-se més com una catifa que no pas com una moqueta. Evidentment, per a això cal la concurrència d'una normativa que no acabi imposant unes alçàries lliures entre forjats només considerant el punt de vista tècnic i matisant la seva responsabilitat en el resultat de l'Alçària Reguladora Màxima dels edificis.

Com dotar el sostre de "contingut"

La *maison en bord de mer*, d'Eileen Gray a Roquebrune i, encara més, el seu apartament a la rue de Chateaubriand de París¹¹ són un compendi de piruetes fetes al sostre perquè el rebedor pugui ser també bany, lavabo i espai d'emmagatzematge. Aquest procediment és el que fa que al sostre s'acabi formalitzant un petit armari "impossible", al qual s'accedeix mitjançant un petit escambell que permet ficar-hi el cap com si fos un enorme barret de copa. Això és el que fa que les obres d'E. Gray siguin més semblants als artefactes dels mags i els prestidigitadors que no a les màquines pràctiques i als electrodomèstics. No faciliten la vida, encara que la fan més divertida. No s'han pensat per a la mestressa de casa, com la cuina de la *unité d'habitation* de Marsella. En un cert sentit, el sostre no és pràctic. Però el sostre no té els requeriments del paviment. El sostre no està net o brut i, sobretot, no s'ha de fregar, no ens esclavitza, tot parafrasejant el Sigfried Giedion de *Befreites Wohnen*.¹²

Potser en això rau una part de l'explicació que algunes "heroïnes de l'espai", com en diu Carmen Espegel,¹³ tinguin en el sostre un singular lloc comú. El sostre és també allò que crida més l'atenció de l'apartament-golfes de Charlotte Perriand a París, que incorpora d'una manera natural les inclinacions de la paret (o és el sostre?). Potser per motius semblants una altra heroïna actual, Izaskun Chinchilla, posa una cura especial i inusual en el sostre d'alguns dels seus apartaments-somni per a la proposta d'habitatges a Vallecás. Un d'aquests apartaments sembla una rèplica de les golfes parisenques de la Perriand.

El projecte per a la reforma d'un apartament a Los Angeles fet per Rem Koolhaas és una versió de sostre contenidor, tot i que per la

technical and practical issue, but one open to being designed more like a rug than a fitted carpet. Evidently, for this a regulation is needed that doesn't end up imposing free heights between floors considering only the technical viewpoint and playing down its responsibility in the result of the Maximum Regulatory Height of buildings.

Filling the ceiling with "contents"

The *maison en bord de mer*, by Eileen Gray in Roquebrune and even more, her apartment on the Rue de Chateaubriand in Paris¹¹ is a compendium of pirouettes carried out in the ceiling so that the entrance hall can also be a bathroom, cloakroom and storage space. This procedure is what causes the ceiling to end up formalising a small "impossible" cupboard, which is accessed via a small footstool that allows one to put one's head in it as though it were an enormous top hat. This is what makes the works of E. Gray more similar to the artifacts of wizards and magicians than practical machines and electrical appliances. They do not make life easier, but they do make it more fun. They are not designed with the housewife in mind, like the kitchen of the *unité d'habitation* in Marseille. In a certain sense the ceiling is not practical. But the ceiling does not have all the requirements of the floor. The ceiling is not clean or dirty, and, above all, it doesn't need to be mopped, it doesn't enslave us, to paraphrase Sigfried Giedion in *Befreites Wohnen*.¹²

Perhaps herein lies part of the explanation behind some "heroines of space", as they would be called by Carmen Espegel,¹³ having in the ceiling a singular common place. The ceiling is the most striking part of Charlotte Perriand's attic apartment in Paris, which naturally incorporates the sloping walls (or is it the ceiling?). Perhaps for similar reasons, another modern-day heroine, Izaskun Chinchilla, places special and unusual care in the ceiling of some of her dream-apartments for her housing proposal in Vallecás. One of them looks like a replica of Perriand's Parisian attic.

The project for reforming an apartment in Los Angeles by Rem Koolhaas is a version of a container ceiling, although owing to its position it is ambiguously positioned and could be a floor as much as a ceiling. The

11 Peter Adam: *Eileen Gray, architect/designer* (Nova York: Harry N. Abrams, 1987).

12 Sigfried Giedion: *Befreites Wohnen: 85 Bilder* (Zurich: Füssli, 1929).

13 Carmen Espegel: *Heroínas del espacio* (València: Ediciones Generales de la Construcción, 2006).

11 Peter Adam: *Eileen Gray, architect/designer* (New York: Harry N. Abrams, 1987).

12 Sigfried Giedion: *Befreites Wohnen: 85 Bilder* (Zurich: Füssli, 1929).

13 Carmen Espegel: *Heroínas del espacio* (Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2006).



16

15 Imágenes de la maqueta con la propuesta de reforma interior de un piso para Vicent Gallo en Los Angeles. OMA, 2005

16 Armario cilíndrico dentro del techo del apartamento de Eileen Gray en París, 1930-31

sensible de idearse més como una alfombra que como una moqueta. Evidentment, para ello es necesario la concurrència de una normativa que no acabe imponiendo unas alturas libres entre forjados sólo considerando el punto de vista técnico y matizando su responsabilidad en el resultado de la Altura Reguladora Máxima de los edificios.

Dotando de "contenido" el techo

La *maison en bord de mer*, de Eileen Gray en Roquebrune y, más aún, su apartamento en la rue de Chateaubriand de París¹¹ es un compendio de piruetas realizadas en el techo para que el recibidor pueda ser también baño, aseo y espacio de almacenamiento. Este procedimiento es el que hace que en el techo se acabe formalizando un pequeño armario "impossible", al que se accede mediante un pequeño escabel que permite meter la cabeza en él como si fuera una enorme chistera. Esto es lo que hace que las obras de E. Gray sean más parecidas a los artefactos de los magos y prestidigitadores que a las máquinas prácticas y a los electrodomésticos. No facilitan la vida, aunque la hacen más divertida. No están pensadas para el ama de casa, como la cocina de la *unité d'habitation* de Marsella. En cierto sentido el techo no es práctico. Pero el techo no tiene los requerimientos del pavimento. El techo no está limpio o sucio y, sobre todo, no tiene que fregarse, no nos esclaviza, parafraseando al Sigfried Giedion de *Befreites Wohnen*.¹²

Tal vez en esto reside parte de la explicación de que algunas "heroínas del espacio", como las denomina Carmen Espegel,¹³ tengan en el techo un singular lugar común. El techo es también lo más llamativo del apartamento-buhardilla de Charlotte Perriand en París, que incorpora de un modo natural las inclinaciones de la pared (¿o es el techo?). Tal vez por razones parecidas otra heroína actual, Izaskun Chinchilla, pone un especial e inusual cuidado en el techo de algunos de sus apartamentos-sueño para la propuesta de viviendas en Vallecás. Uno de ellos parece una réplica de la buhardilla parisina de la Perriand.

El proyecto para la reforma de un apartamento en Los Angeles realizado por Rem Koolhaas es una versión de techo contenedor, aunque por su posición queda ambiguamente colocado y tanto podría ser el suelo como el techo. Lo más peculiar de este apartamento es que

11 Peter Adam: *Eileen Gray, architect/designer* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1987).

12 Sigfried Giedion: *Befreites Wohnen: 85 Bilder* (Zurich: Füssli, 1929).

13 Carmen Espegel: *Heroínas del espacio* (Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2006).



seva posició queda ambigüament col·locat i tant podria ser el terra com el sostre. El més peculiar d'aquest apartament és que, mentre que un projecte convencional hauria anat en la direcció de relacionar tots dos nivells mitjançant un buit, amb la qual cosa hauria donat lloc a un gran espai subdividit (allò que vulgarment mal anomenem "doble espai"), en aquest cas en lloc d'això es construeix una mena de magatzem a cavall entre el terra i el sostre. D'aquesta manera, des del pis de dalt sembla com un celler sota una tarima i, des del de baix, com un entresolat suspès.

Taques al sostre

D'altra banda, mentre que la planta sembla que sigui el lloc del pràctic i del funcional i en mesurem la superfície útil (quina paraula tan opinable!), el sostre és el lloc de les fantasies: si el mirem som als núvols o comptant les bigues. Quan hi apareixen taques, són com núvols: això ens recorda aquest passatge de Joseph Brodsky, en què es refereix a la seva experiència com a inquilí d'una *komonalka* soviètica a Leningrad: "El sostre de la nostra habitació tenia més de quatre metres d'alçada i estava ornamentat amb la mateixa decoració de guix d'estil moresc que, combinada amb les esquerdes i les taques de les canonades que de tant en tant rebentaven al pis de dalt, l'havien transformat en el mapa detallat d'alguna superpotència o arxipièlag inexistent".¹⁴

Gio Ponti deia una cosa molt semblant, només que en termes d'una proposta i no d'una casualitat: "El sostre és la tapa de l'habitació, n'és el cel. Està bé fosc, intens i decorat, ja que cobreix, tanca i quan és decorat és, a més, una pàgina per llegir i rellegir, per somiejar-hi, per comptar-ne els elements una vegada i una altra".¹⁵

El vestíbul de l'edifici d'apartaments Hansaviertel, projectat i construït per Alvar Aalto per a la Interbau de Berlín entre el 1955 i el 1957, tenia al sostre del vestíbul un taca capritxosa, una mena de parterre dibuixat que bé podia ser la translació de la silueta d'uns dels seus coneguts vasos de vidre o l'expressió de la necessitat de passar l'estona mirant el sostre. Que banal que seria fer el mateix a terra!

Al sostre pel mobiliari

De vegades sembla que el sostre hagi entrat a l'esfera domèstica seguint els passos del mobiliari. De fet, els vells llits amb dosser són una anticipació d'això. La instal·lació de Verner Pantón per a la Fira Internacional del

most peculiar thing about this apartment is that while a conventional project would have gone in the direction of relating the two levels through a void, thus giving rise to a large subdivided space (what we vulgarly miscall a "dual space"), in this case in its place a kind of storage space astride the floor and the ceiling is built. Thus, from the upper floor it looks like a wine cellar under the flooring and from the lower floor, like a suspended loft.

Stains on the ceiling

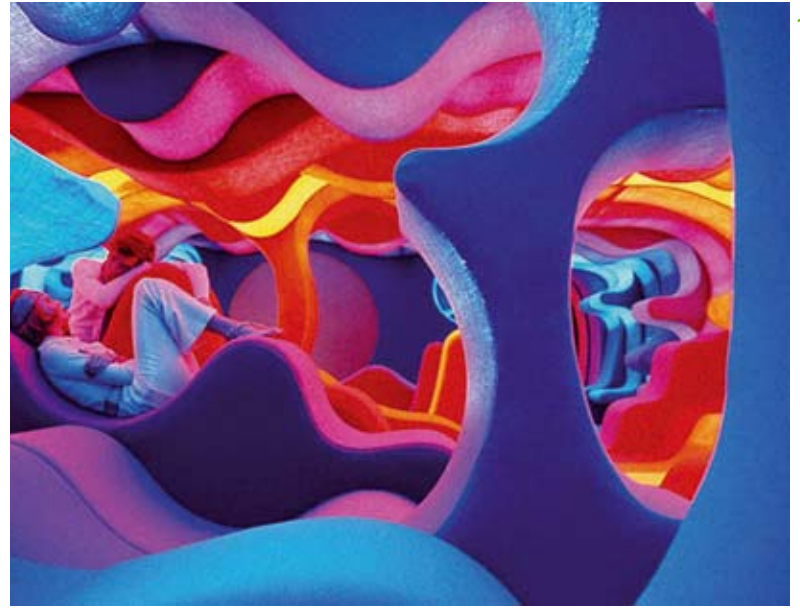
Moreover, while the floor seems to be the place for the practical and the functional and we measure its usable (that word is debatable!) area, the ceiling is the place of fantasies: looking towards it we are in the clouds or daydreaming. When stains appear on it, they are like clouds: this reminds us of this passage by Joseph Brodsky, referring to his experience as the tenant of a soviet *komonalka* in Leningrad: "The ceiling of our room was over four metres high and ornamented with the same Moorish-style plaster decoration that, combined with the cracks and stains of the pipes that from time to time burst on the floor upstairs, had transformed it into the detailed map of some superpower or inexistent archipelago."¹⁴

Gio Ponti said something very similar, but in terms of a proposal and not a chance happening: "The ceiling is the cover of the room: its heaven. It is very dark, intense and decorated; as it covers, closes and when decorated it is also a page to be read and reread while dreaming, counting and recounting its elements."¹⁵

The Hansaviertel apartments building, designed and built by Alvar Aalto for the Berlin Interbau between 1955 and 1957, had on the lobby ceiling a capricious stain, a kind of sketched parterre that could easily be the transfer of the silhouette of some of his well-known glasses or an expression of the need to kill time by looking at the ceiling. How banal it would be to do the same with the floor!

To the ceiling via the furniture

On occasions the ceiling seems to have entered the sphere of the domestic hand in hand with furniture. In fact, old beds with a canopy are an anticipation of this. Verner Pantón's installation for the International Furniture Fair of Cologne in 1970, at the height of psychedelic delirium, is a good example.



17 Mancha de pintura en el techo del vestíbulo abierto en el bloque de apartamentos Hansaviertel, construido para la Interbau de Berlín. Alvar Aalto, 1955-57

18 Instalación para la Feria Internacional del Mueble de Colonia. Verner Pantón, 1970

mientras que un proyecto convencional hubiera ido en la dirección de relacionar los dos niveles mediante un vacío, dando lugar así a un gran espacio subdividido (lo que vulgarmente mal llamamos "doble espacio"), en este caso en su lugar se construye una especie de almacén a caballo del suelo y el techo. De este modo, desde el piso de arriba aparece como una bodega bajo una tarima y, desde el de abajo, como un altillo suspendido.

Manchas en el techo

Por otro lado, mientras que la planta parece ser el lugar de lo práctico y de lo funcional y medimos su superficie útil (¡qué palabra tan opinable!), el techo es el lugar de las fantasías: mirando hacia él estamos en las nubes o pensando en las musarañas. Cuando aparecen manchas en él, son como nubes: esto nos recuerda este pasaje de Joseph Brodsky, refiriéndose a su experiencia como inquilino de una *komonalka* soviética en Leningrad: "El techo de nuestra habitación tenía más de cuatro metros de altura y estaba ornamentado con la misma decoración de yeso estilo morisco que, combinada con las grietas y manchas de las tuberías que de vez en cuando estallaban en el piso de arriba, lo habían transformado en el mapa detallado de alguna superpotencia o archipiélago inexisterente".¹⁴

Gio Ponti decía algo muy parecido, sólo que en términos de una propuesta y no de una casualidad: "El techo es la tapa de la estancia: es su cielo. Está bien oscuro, intenso y decorado; pues cubre, cierra y cuando está decorado es además una página para leer y releer, fantaseando, contando y recontando sus elementos."¹⁵

El vestíbul del edificio de apartamentos Hansaviertel, proyectado y construido por Alvar Aalto para la Interbau de Berlín entre 1955 y 1957, tenía en el techo del vestíbul una mancha capritxosa, una especie de parterre dibujado que bien podía ser la translació de la silueta de unos de sus conocidos vasos de vidre o la expresió de la necesidad de matar el rato mirando el techo. ¡Qué banal sería hacer lo mismo en el suelo!

Al techo por el mobiliario

En algunas ocasiones el techo parece haber entrado en la esfera de lo domèstico de la mano del mobiliario. De hecho, las viejas camas con dosel son una anticipación de esto. La instal·lació de Verner Pantón para la Fera

¹⁴ Joseph Brodsky: "Una habitación y media". *Menos que uno* (Barcelona: Versal, 1986).

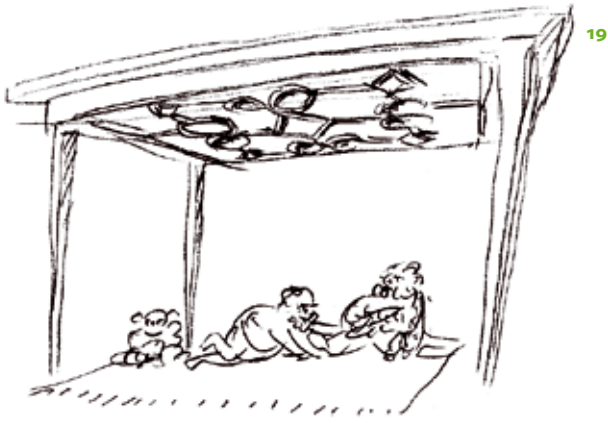
¹⁵ Gio Ponti: *Amate l'architettura* (Milà: CUSL, 2004).

¹⁴ Joseph Brodsky: "Una habitación y media". *Menos que uno* (Barcelona: Versal, 1986).

¹⁵ Gio Ponti: *Amate l'architettura* (Milan: CUSL, 2004).

¹⁴ Joseph Brodsky: "Una habitación y media". *Menos que uno* (Barcelona: Versal, 1986).

¹⁵ Gio Ponti: *Amate l'architettura* (Milán: CUSL, 2004).



19

20



21

Moble de Colònia el 1970, en ple deliri psicodèlic, n'és un bon exemple. D'alguna manera és la instal·lació que s'aproxima millor a alguns somiejos cinematogràfics de l'època, el millor exponent dels quals, des del punt de vista espacial, és sens dubte *Fantastic Voyage*, de Richard Fleischer.

Entre les propostes que actualment retraten millor la importància del sostre, destaquen sens dubte les instal·lacions i els mobles desenvolupats pels germans Ronan i Erwan Bouroullec. Diferents construccions, algunes vegades pensades a partir de la formació d'espai per a la feina, resulten molt eloqüents en relació amb el tema que ens ocupa. Algunes, que en un altre context podríem haver passat per alt en identificar-les senzillament com para-sols o pèrgoles, suggereixen precisament que es tracta de la construcció d'espais, d'estances, que sota l'acrític sostre que les conté amb prou feines es fan visibles. Aquests sostres proposats pels Bouroullec, de vegades tan sols insinuats, són la construcció d'un àmbit. El que sorprèn és que per a aquesta definició resulta més important el sostre que no pas les parets.

En veure aquestes construccions a mig camí entre una instal·lació conceptual i un moble, les encasellem ràpidament com construccions efímeres i immediatament deixen d'interessar-nos seriosament, amb l'excepció, és clar, dels entusiastes de l'efímer i de la precarietat. Però examinades amb una mica més d'atenció, són per elles mateixes una crítica a l'espai fluid: és aquí on rau l'interès. Aquests sostres, de vegades formalitzats com sofisticats para-sols i en altres ocasions com bastiments de cabanes primitives, tenen la qualitat de definir un espai, generalment petit, que recorda immediatament el quadre d'Antonello da Messina *Sant Jeroni al seu estudi*. Són l'expressió de la tenacitat per buscar i acomodar-se a l'espai davant la seva banal conceptualització. Connecten millor amb la necessitat que no pas amb l'especulació. Tot plegat recorda

In a certain way it is the installation that comes closest to some of the film dreams of the time, whose best exponent from the spatial viewpoint is undoubtedly *Fantastic Voyage*, by Richard Fleischer.

Among the proposals that currently best portray the ceiling's importance, indisputably prominent are some of the furniture and installations developed by brothers Ronan and Erwan Bouroullec. Different constructions, sometimes designed based on the formation of spaces for work, turn out to be very eloquent with regard to the subject that concerns us. Some, which in another context we could have overlooked by identifying them simply as shades or as pergolas, suggest precisely that it is a question of construction of spaces, of rooms, that under the non-critical ceiling that contains them are hardly visible. These ceilings proposed by the Bouroullec brothers, sometimes only insinuated, are the construction of a sphere. The surprising thing is that for this definition the ceiling is more important than the walls.

When we see these constructions halfway between a conceptual installation and a piece of furniture, we quickly pigeonhole them as ephemeral constructions and immediately they stop interesting us seriously, except, of course, those of us who are fans of the ephemeral and the precarious. But examined more carefully they are in themselves a critique of fluid space and therein lies their interest. These ceilings, sometimes formalised as sophisticated sunshades and others as frames of primitive huts, have the quality of defining a space, generally small, that is immediately reminiscent of Antonello da Messina's picture *St Jerome in His Study*. They are the expression of the tenacity to seek and adapt to the space against its banal conceptualisation. They connect better with need than with speculation. This is reminiscent of a simple game, the type that makes children play under a table, recreating in reality a space made to measure for them.

19 Niños jugando bajo una mesa Tudor. Dibujo de Xavier Monteyts.

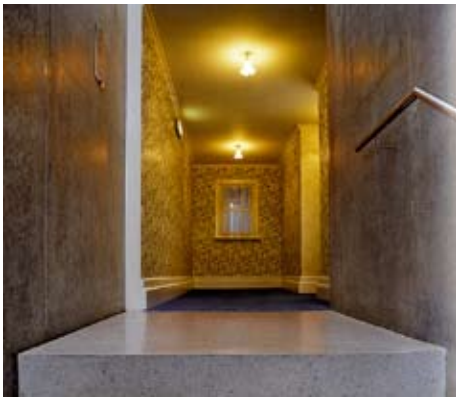
20 Ronan y Erwan Bouroullec. *Parasol Lumineux*, 2001. Fibra de vidrio, base circular metálica, dos fluorescentes con regulador de voltaje. Color blanco. 200 x 186 x 186 cm. Kreo Gallery, París

21 Ronan y Erwan Bouroullec. *Cabane*, 2001. Estructura de plástico y metal, cobertura con tejido de lana. Interior verde y exterior caqui. 180 x 390 x 200 cm. Kreo Gallery, París

Internacional del Mueble de Colonia en 1970, en pleno delirio psicodélico, es un buen ejemplo. En cierto modo es la instalación que mejor se aproxima a algunas ensenñaciones cinematográficas de la época, cuyo mejor exponente desde el punto de vista espacial es sin lugar a dudas *Fantastic Voyage*, de Richard Fleischer.

Entre las propuestas que actualmente mejor retratan la importancia del techo destacan sin duda alguna los muebles e instalaciones desarrollados por los hermanos Ronan y Erwan Bouroullec. Distintas construcciones, algunas veces pensadas a partir de la formación de espacios para el trabajo, resultan muy elocuentes en relación con el tema que nos ocupa. Algunas de ellas, que en otro contexto podríamos haber pasado por alto al identificarlas sencillamente como sombrillas o como pèrgolas, sugieren precisamente que se trata de la construcción de espacios, de estancias, que bajo el acrítico techo que las contiene apenas se hacen visibles. Estos techos propuestos por los Bouroullec, algunas veces tan sólo insinuados, son la construcción de un ámbito. Lo sorprendente es que para esta definición resulte más importante el techo que las paredes.

Al ver estas construcciones a medio camino entre una instalación conceptual y un mueble, las encasillamos rápidamente como construcciones efímeras e inmediatamente dejan de interesarnos seriamente, salvo, claro está, a los entusiastas de lo efímero y de la precariedad. Pero examinadas con algo más de atención son por sí mismas una crítica al espacio fluido y ahí reside su interés. Estos techos, unas veces formalizados como sofisticados para-sols y otras como bastidores de chozas primitivas, tienen la cualidad de definir un espacio, generalmente pequeño, que recuerda inmediatamente el cuadro de Antonello da Messina *San Jerónimo en su estudio*. Son la expresión de la tenacidad por buscar y acomodarse al espacio frente a su banal conceptualización. Conectan mejor con la necesidad que con la especulación. Recuerda un juego sencillo,



un joc senzill, el mateix que fa que els nens juguin sota una taula, recreant en realitat un espai a la seva mesura.

Avui són una mena d'advertiment: hem aconseguit sentir-nos als nostres interiors, entre forjats, com al carrer? Resulta inquietant que fins i tot en un interior ens trobem en realitat sense sostre. Tal vegada no sigui tant la manca de sostre com la manca d'un espai.

Un altre esdeveniment, celebrat a la Kunsthau de Bregenz, on es podia veure la instal·lació de Janet Cardiff i George Bures Miller "Secret Hotel",¹⁶ ens fa tornar a l'exposició sobre la Casa del Futur amb què començàvem aquestes línies. Els dos artistes canadencs hi construeixen un passadís, unes escales i una passarel·la proveïda de baranes per pujar al sostre de vidre que hi ha suspès sobre les sales d'aquest edifici, projectat i construït per P. Zumthor entre el 1994 i el 1997. En aquesta instal·lació, el públic, de la mateixa manera que en el prototip construït per Allison i Peter Smithson, també és al sostre. Però mentre que a l'exposició sobre la Casa del Futur el públic observava la casa i els seus habitants d'una manera semblant a com veiem els animals al zoo, aquí, a Bregenz, habita un espai del museu que els artistes van fer accessible i des del qual hom té una visió desconcertant d'aquesta habitació d'hotel. El desconcert prové del fet que l'observem des de molt amunt, més del que és comunament acceptable. La instal·lació "Secret Hotel" és un exercici sobre l'espai en un doble sentit, el de l'"observació impossible" d'aquesta vulgar habitació i el fet d'haver aconseguit fer habitable durant un temps un espai reservat habitualment a les instal·lacions i als àcars. ♦

Traduït per Jordi Palou

Today they are a kind of warning: will we managed to feel in our interiors, between slabs, like we feel outside? It is rather worrying that indoors we still find ourselves, in reality, ceilingless. Perhaps it is not so much a lack of ceiling as a lack of a space.

Another event, held at the Kunsthau Bregenz, where one could see the installation by Janet Cardiff and George Bures Miller "Secret Hotel",¹⁶ takes us back to the House of the Future exhibition with which we started this article. In it, the two Canadian artists build a corridor, stairs and a walkway equipped with railings to end up facing the glass ceiling that hangs over the rooms of this building, designed and built by P. Zumthor between 1994 and 1997. In this installation, as in the prototype built by Allison and Peter Smithson, the audience is also in the ceiling. But while in the House of the Future exhibition, the audience observed the house and its inhabitants in a similar way to how we watch beasts in the zoo, here, in Bregenz, it inhabits a space in the museum that the artists made accessible and from which one has a disconcerting view of this hotel room. The uncertainty comes from the fact that we are viewing it from very high up, higher than would normally be acceptable. The installation "Secret Hotel" is an exercise in space in a dual sense, that of the "impossible observation" of this common room and that of having managed to make habitable for a time a space usually reserved for installations and house mites. ♦

Translated by Debbie Smirthwaite

▲ Instal·lació
The Secret Hotel
ocupando una sala y su falso techo en el Kunsthalle de Bregenz. George Bures Miller y Janet Cardiff, 2006

el mismo que hace que los niños jueguen bajo una mesa, recreando en realidad un espacio a su medida.

Son hoy una especie de advertencia: ¿habremos conseguido sentirnos en nuestros interiores, entre forjados, como en la calle? Resulta inquietante que aun en un interior nos encontremos en realidad sin techo. Tal vez no sea tanto falta de techo como falta de un espacio.

Otro acontecimiento, celebrado en el Kunsthau de Bregenz, en donde podía verse la instalación de Janet Cardiff y George Bures Miller "Secret Hotel",¹⁶ nos hace regresar a la exposición sobre la Casa del Futuro con la que comenzábamos estas líneas. En ella los dos artistas canadienses construyen un pasillo, unas escaleras y una pasarela provista de barandillas para encaramarse al techo de cristal que está suspendido sobre las salas de este edificio, proyectado y construido por P. Zumthor entre 1994 y 1997. En esta instalación, el público, igual que en el prototipo construido por Allison y Peter Smithson, también está en el techo. Pero mientras que en la exposición sobre la Casa del Futuro el público observaba la casa y a sus habitantes de forma parecida a como vemos a las fieras en el zoo, aquí, en Bregenz, habita un espacio del museo que los artistas hicieron accesible y desde el que se tiene una visión desconcertante de esta habitación de hotel. El desconcierto proviene de que la observamos desde muy arriba, más de lo que es comúnmente aceptable. La instalación "Secret Hotel" es un ejercicio sobre el espacio en un doble sentido, el de la "observación imposible" de esta vulgar habitación y el de haber conseguido hacer habitable por un tiempo un espacio reservado habitualmente a las instalaciones y a los ácaros. ♦

¹⁶ La instal·lació és del 1995 i queda recollida al llibre del mateix nom, *The Secret Hotel* (Colònia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005).

¹⁶ The installation dates from 1995 and is included in the book of the same name, *The Secret Hotel* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005).

¹⁶ La instalación data de 1995 y está recogida en el libro del mismo nombre, *The Secret Hotel* (Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005).