

El dibujo proyectual con encuadre fotográfico. El habitar doméstico como arte escénico en Tessenow

Gonzalo Herrera León ⁽¹⁾

Resumen: Probablemente hay algo mucho más poderoso en los croquis de proyecto de espacios domésticos de Heinrich Tessenow, que en cualquier otro tipo de herramienta usada por el arquitecto para presentar sus propuestas. Nos referimos en este caso al universo que cada uno de esos dibujos encierra, transformándose estos, en montajes escénicos de la domesticidad, que a partir de la sumatoria de trazos sobre el papel podemos extraer del imaginario proyectual del arquitecto alemán. Mirando con fascinación una y otra vez aquellos dibujos, parecieran responder a códigos otros, una especie de *Camera Obscura*, que por medio de un dispositivo gráfico aparecen y comparecen en un cálculo exhaustivo de lo que se muestra y de lo que se esconde desde un punto de vista, un marco preciso, un encuadre fotográfico. Este estudio corresponde a un análisis teórico-interpretativo con enfoque fenomenológico, el cual se entiende como aporte al estudio del dibujo como herramienta fenomenológica para la formación proyectual y a la aparición y verificación del vacío arquitectónico desde el dibujo de proyecto.

Palabras clave: Dibujo - proyecto - habitar poético - intimidad - escena doméstica - fotografía - croma

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 204-205]

⁽¹⁾ Ver CV en pág. 205

Encuadre inicial

Este artículo nace desde la investigación doctoral¹ llevada por el Dr. Gonzalo Herrera y cuenta con la colaboración del Mg. Arq. Sebastián Serrani y del IDEA, (Instituto de Diseño y Experimentación Arquitectónica de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad de Mendoza). Se busca trascender al espacio de la investigación y poder transitar en la aplicación de la temática en la formación en el área de proyecto de arquitectura. Se inscribe en una perspectiva fenomenológica del habitar, entendiendo el espacio doméstico como *experiencia vivida*: un campo donde percepción, memoria e imaginación configuran sentido. En este marco, el trabajo establece un diálogo explícito

con “La poética del espacio” de Gaston Bachelard, incorporando conceptos clave —intimidad, ensoñación y espacio vivido— para leer los dibujos de Heinrich Tessenow no solo como representación técnica, sino como imágenes poéticas capaces de activar resonancias y recuerdos en quien las observa.

Con este objetivo, se propone una lectura comparada entre dibujo y fotografía: el encuadre, la selección y la puesta en escena permiten comprender el dibujo proyectual como un dispositivo que anticipa atmósferas del habitar. A partir de esta hipótesis se organizan tres fases analíticas, que describen una transformación gráfica y cultural: del claro-oscuro romántico al montaje escénico, y de allí a la disolución de los límites y la emergencia del vacío arquitectónico como condición contemporánea de la domesticidad.

Así, abordando las imágenes de la casa con la preocupación de no quebrar la solidaridad de la memoria y de la imaginación, podemos esperar hacer sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada. En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa. (Bachelard, 2020, p29)

Marco teórico

1. Bachelard y la imagen poética del habitar. Para Bachelard, la casa es el lugar privilegiado de la intimidad y de la ensoñación: el espacio doméstico se comprende como espacio vivido, no reducible a la geometría. En esta línea, los interiores dibujados por Tessenow pueden leerse como imágenes poéticas: no describen únicamente un ambiente, sino que convocan la experiencia del habitar desde la memoria, el indicio y la resonancia.

2. Enfoque fenomenológico. El artículo asume una comprensión del espacio centrada en la experiencia perceptiva y corporal. La atmósfera, el vacío y el encuadre se analizan como operaciones que configuran el estar-en-el-mundo, poniendo en primer plano la relación imagen-cuerpo y la percepción de lo cotidiano.

3. Dibujo y fotografía: encuadre y montaje. La comparación con lenguajes fotográficos permite interpretar el dibujo proyectual como un dispositivo de encuadre: lo que se muestra y lo que se oculta, la altura de mirada y la distribución de objetos construyen una escena doméstica, más cercana al montaje que a la mera representación.

El marco teórico, en función de los puntos mencionados, nos permite ir enunciando que es posible trasladar los conceptos vertidos por Gastón Bachelard, en la poética del espacio, a los dibujos de Tessenow y viceversa.

De este modo, la letra que se escribe desde Bachelard en torno al “espacio vivido y su potencial de ensoñación de quien lo habita” encuentra, en los dibujos de Tessenow, justamente, al “espacio dibujado y su potencial de ensoñación, en quien lo mira”.

Hay aquí un anudamiento del discurso gráfico con el discurso escrito en donde, tanto el acto de habitar poéticamente la casa como el modo de enmarcar fotográficamente el dibujo, se presentan como instrumentos solidarios con la memoria y la imaginación, tan útiles como necesarias en la formación del pensamiento arquitectónico.

Metodología

Este estudio corresponde a un análisis teórico-interpretativo con enfoque fenomenológico. Se utilizan tres procedimientos principales: (a) análisis de imágenes (dibujos y registros gráficos de interiores); (b) lectura comparada entre dibujo arquitectónico y fotografía de interiores (catálogos, exposiciones y estudio); y (c) interpretación histórica del contexto cultural de transición entre los siglos XIX y XX. Los criterios de análisis se orientan a identificar cómo línea, sombra, encuadre y disposición de objetos producen una experiencia del habitar —intimidad, atmósfera, vacío— y cómo esa experiencia se vincula con la imagen poética bachelardiana.

Es interesante ir confrontando los dibujos de los distintos proyectos de Tessenow², sobre todo de viviendas en las primeras dos décadas del siglo XX, para poder apreciar una suerte de reducción constante en la cantidad de líneas para dar cuenta de lugares constituidos, de espacios domésticos reconocibles por todos, que poseen una serie de valores que pasaremos a explicitar. Hemos propuesto tres fases en esta relación y que están determinadas por la transformación conceptual del espacio que los dibujos presentan.

La primera fase está basada en la relación del claro-oscuro y la definición de las sombras a partir de la adición de las líneas. Esta etapa la hemos vinculado a los dibujos y fotografías del siglo XIX (daguerrotipos)³ y que traen una mirada romántica a partir de la acción de la luz y la sombra. Llamaremos a esta primera fase como el *Cobijo Claro- Oscuro*.

La segunda fase tiene que ver con el montaje escénico, es una etapa intermedia donde la cantidad de líneas se reduce y lo que se busca es un retrato de una *escena* del espacio habitable. A partir de un exhaustivo trabajo de relación entre el espacio, los muebles y objetos incorporados en el dibujo para expresar una forma de vida propia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esto lo podemos ver en las fotografías de catálogos y exposiciones de mobiliario y diseños de interiores en Alemania y Austria en aquel periodo. Esta etapa la relacionaremos con el trabajo del fotógrafo vienés Bruno Rieffenstein que realizó de diversas escenas domésticas, tanto del trabajo de arquitectos como Josef Hoffman en exposiciones de artes decorativas, como de interiores de viviendas de familias austriacas de la época. A esta fase la llamaremos *Trazado de Escena doméstica*.

La tercera fase es la desaparición de las líneas de los vértices entre planos y como consecuencia la disolución de los muros para la aparición del espacio arquitectónico como idea contemporánea y su relación con la aparición del *Sin Fin Fotográfico*⁴. Esta relación busca en definitiva re-mirar con los elementos propios del lenguaje y del arte de la fotografía las transformaciones fundamentales del dibujo proyectual de Heinrich Tessenow y su importancia contemporánea en la irrupción más abstracta y moderna del *vacío arquitectónico*.

Podríamos hablar de una transformación desde la imagen romántica de fines del siglo XIX a la abstracción del espacio del siglo XX. En esta fase encontramos entonces lo que llamaremos *Atmósfera de continuidad espacial*.

Por *último*, llegamos a una fase de consolidación de esta transición: la disolución de los muros, la comparecencia de la extensión de la mirada.

Fase 1: cobijo claro-oscuro. Buscando el grabado de la luz

Los primeros dibujos de Tessenow están compuestos por muchas líneas, que buscan declarar la relación profunda de matices entre luz y sombra. Es esa transición los dibujos presentan una idea arquitectónica, una especie de ancla al siglo XIX, podríamos hablar de *dibujos románticos* que anteceden un habitar del siglo XX. Hay un fuerte componente de una saturación del *claro-oscuro* (figura 1, a y b) y podemos encontrar ciertos elementos de los dibujos de Ruskin, (Porotto, 2020) en estas primeras etapas los dibujos del arquitecto alemán buscan expresar una idea referida a como presentar gráficamente la idea que Tessenow tiene de la forma en que se debe vivir en sus casas, o mejor dicho al ambiente adecuado para dicha vida.

La arquitectura de Tessenow y las estancias retratadas en sus dibujos evoca una transformación cultural donde el habitar doméstico expone las transformaciones de una época. Un mundo que cambiará para siempre y con esa transformación la vida misma, la vida doméstica. La cultura va dando pie a la civilización, el campo retrocede, la ciudad avanza. Durante la segunda mitad del S XIX en el ámbito de la sociología alemana la contraposición entre cultura y civilización señala los límites y la incardinación del debate. La cultura representaría así los valores ligados a la tierra y al carácter local, son valores de permanencia, de resistencia, que expresan la cualidad específica de una comunidad. En cambio, civilización proviene de civitas, se refiere a un proceso de deslocalización y está representada básicamente por esa organización que llamamos “sociedad”. (Hernández, Moneo, Dalco, Lahuerta, 2007, p13)

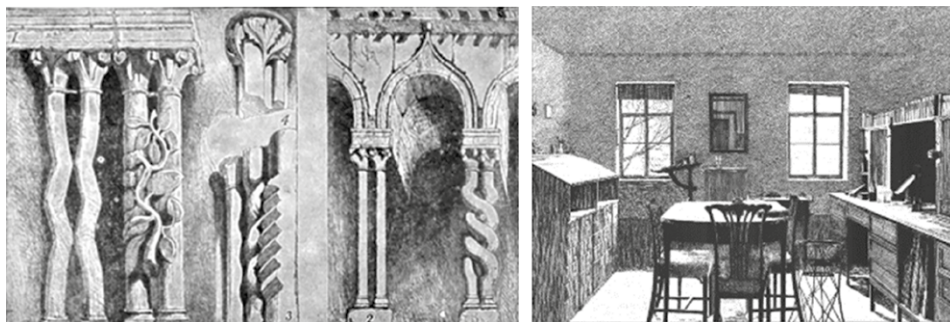


Figura 1 (a y b) a-John Ruskin. The seven lamps of architecture. Portions of an Arcade on the South Side of the Cathedral of Ferrara. b-Heinrich Tessenow. Disegni della casa di Goethe a Waimar, 1905 Ca.

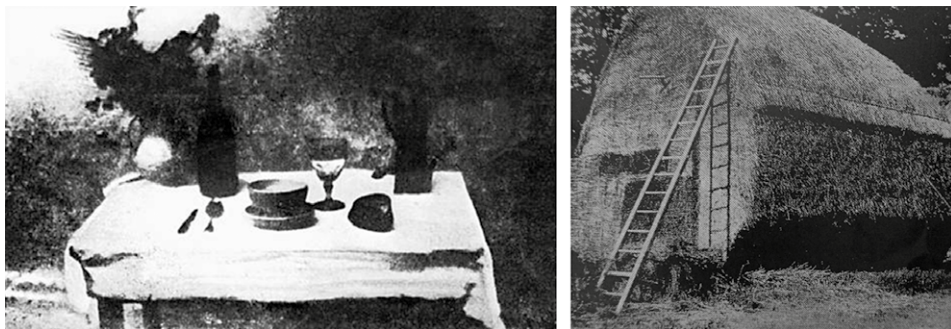


Figura 2. (a y b) a-Nicéphore Niepce La mesa puesta. 1822. (Musee Nicéphore Niepce). b-Fox Talbot. El Almiar. 1844. En *Estética Fotográfica*. Joan Fontcuberta (ed). P.50

Si bien la fotografía se presenta como un objeto técnico en una sociedad científica en París y no en círculo de Bellas Artes⁵, esta se fue abriendo camino por medio de la acción resuelta de fotógrafos y fotógrafas que con su trabajo, avanzaron en la dirección de dotar de valor artístico a la fotografía. Sin duda, y sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX este arte ocuparía un espacio relevante en la nueva forma de mirar, un objeto de la modernidad que va modificando junto a otras máquinas el imaginario colectivo de una época. Esa nueva forma de mirar tiene que ver con escenas cotidianas, escenas constituidas por nuevas y viejas prácticas, pero mostradas de una manera distinta, (*figura 2, a y b*) y sobre todo de una transformación temporal basada en una nueva velocidad, es tan misterioso como relevante que tanto Benjamin como Barthes relacionen la fotografía con el paso del tiempo y a partir de ahí con la inevitable fatalidad.⁶

Los primeros fotógrafos más allá del resultado sorpresivo que deviene en el grabado de luz sobre la superficie, van creando mecanismos de construcción narrativa, imaginando y proyectando previamente sus fotografías en bocetos y esquemas, de esta forma una forma de adelantar el resultado de lo que se quiere comunicar. Esta primera época de la fotografía está marcada por el grabado de la luz sobre las superficies, un grabado masivo, de detalles y de altos contrastes que exponen detalles jamás vistos previamente por el ojo humano (*figura 2*).

Fase 2: trazado de escena doméstica. El montaje escénico

Podemos encontrar una segunda etapa en la construcción de las imágenes de proyecto de Tessenow, donde algunas líneas comienzan a segmentarse, durante su vida las formas de dibujar se traslapan y superponen, pero se avizora una tendencia a la simplificación y a la sustracción de las líneas que configuran la espacialidad propuesta. Es interesante como en estas imágenes se va construyendo una relación entre el espacio habitable y el punto de

vista configurado por las líneas dibujadas y los objetos que en esas habitaciones se sitúan (figura 3). Objetos que nos invitan a participar de una escena construida por Tessenow al modo de una fotografía. Más que de un croquis de proyecto.

Tanto en Austria como en Alemania se produce desde las últimas décadas del siglo XIX a las primeras del siglo XX una industria de las artes decorativas, diseño de objetos, arte, mobiliario y arquitectura como una sola entidad, podríamos decir que a partir de la integración de todas estas expresiones es que emergen revistas (figura 4, a y b), catálogos de exposiciones y publicidad donde la fotografía adopta un papel fundamental en la difusión y propagación de las ideas planteadas por arquitectos, diseñadores y artistas en relación a las nuevas forma de vida que en ambos países se estaban llevando adelante⁷. Podríamos decir que junto a la victoria de la civilización sobre la cultura encontrábamos el triunfo de la burguesía sobre la aristocracia.

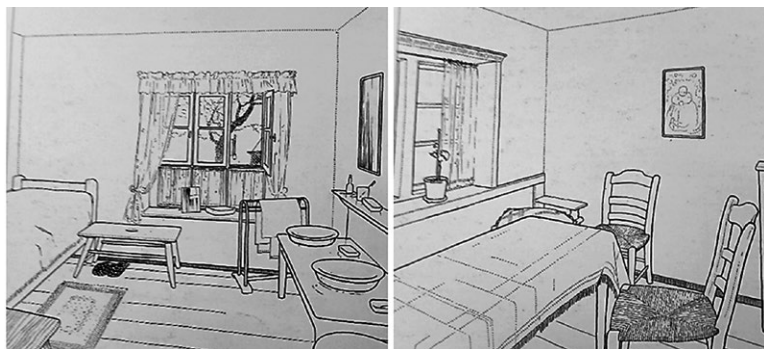


Figura 3. Heinrich Tessenow. Case unifamiliari a schiera, città giardino di Hohenzalza. 1911. En Heinrich Tessenow 1876-1950 de Marco de Michelis. (p.224)

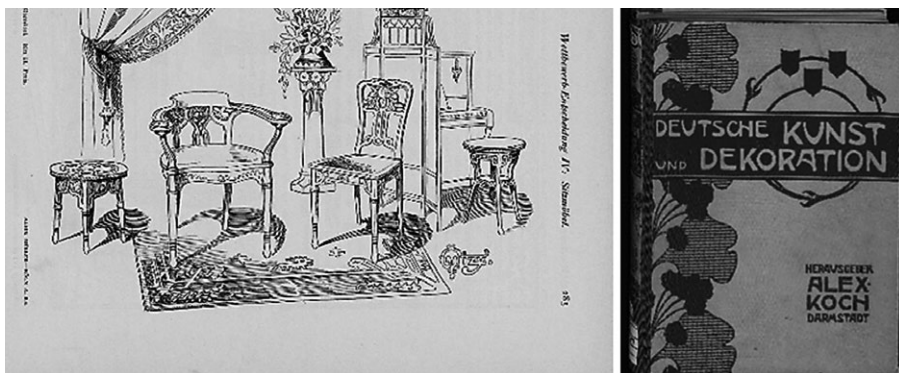


Figura 4 (a y b) a-Deutsche Kunst und Dekoration 1898. Albin Müller. Köln. A. RH. b- Deutsche Kunst und Dekoration 1898. Portada de la revista.

En octubre de 1907, doce artistas y doce compañías se unieron para crear en Múnich el Deutscher Werkbund. El propósito de esta unión era “el refinamiento del comercio mediante la interacción del arte, la industria y la artesanía, a través de un proceso de educación, propaganda y una posición conjunta en todas las cuestiones pertinentes”. La labor del Deutscher Werkbund tenía el objetivo de diseñar todo el entorno vital industrializado de acuerdo con principios artísticos y de “educar” a la población a través de estos objetos bien diseñados. (Museo de arquitectura de la universidad técnica de Múnich, Instituto de relaciones internacionales, 2007)

Los fotógrafos capturan estas imágenes donde la localización de los muebles, los objetos ubicados cuidadosamente sobre las superficies, la posición “aleatoria” de las sillas y la luz estudiada eran parte de una puesta en escena, como si de un estudio o escenario se tratase. Se mostraba una forma de vivir, pero no a quienes ocupaban esos espacios, es una exhibición de lo que se tiene, de una intimidad, del estatus de vida.

Es importante establecer la estadía de Tessenow en Viena desde 1913 a 1919, pues como es sabido, la capital austriaca era un centro del diseño de objetos y mobiliario desde hacía varios años y se había configurado un grupo de trabajo relacionado con la arquitectura y las artes decorativas de vital importancia para los siguientes pasos del diseño de muebles, interiorismo y arquitectura. Este grupo conformado al alero del “Grupo de Klimt”, (Tárrago, 2007, p 11) y las diversas exposiciones de las cuales arquitectos como Josef Hoffman y diseñadores y artistas participaban generando instalaciones de escenas domésticas en ferias y exposiciones nacionales e internacionales (*figura 5 a*).

Si bien esta estancia en Viena, por su rol como profesor en el Departamento de arquitectura en la Kunstgewerbeschule y sus diversas conexiones por el trabajo integral desarrollado en dicha escuela es importante, no se puede desconocer que su trabajo proyectual venía de mucho antes, particularmente en el ámbito del diseño de viviendas o agrupaciones de éstas, sobre todo para personas menos acomodadas de la sociedad alemana.

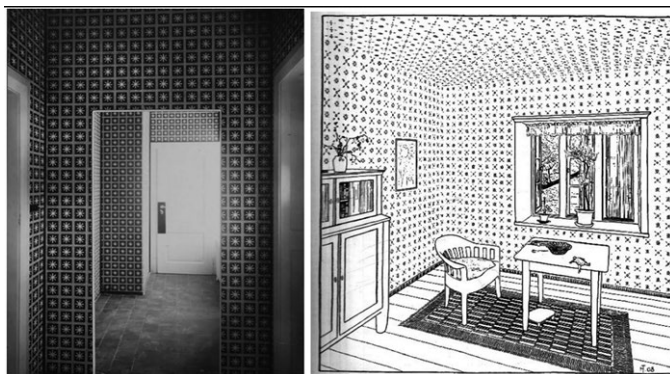


Figura 5. (a y b) a-Bruno Reiffenstein. Villa colony Wien-Grinzing c. 1913. En <https://artblart.com/>. b-Heinrich Tessenow. Stanza di Soggiorno, 1908.

Tessenow dibuja, pero en realidad está creando imágenes fotográficas construidas previamente, ya sean los propios dibujos o las fotografías de las obras, a veces el dibujo es la fotografía, en otros realiza un retrato de la imagen final. En este caso la imagen final es una idea respecto al modo de habitar, una escena construida para adelantar un modo de uso del espacio arquitectónico. Nos muestra escenas de estancias pertenecientes a personas humildes, en espacios pequeños, podríamos hablar de habitaciones con cualidades habitables, de cuidado por el buen vivir, de costumbres, pero de mucha dignidad y humanidad, para aquellos que habían permanecido mucho tiempo al margen de las comodidades que esta nueva sociedad del siglo XX podía ofrecer. (García Roig, 2002, p.61)

En esta fase los dibujos de Tessenow muestran el habitar desde la ausencia, el secreto del habitar doméstico y su privacidad comparecen cuando quedan los vestigios de quienes usan las estancias. Es decir, el arquitecto muestra una escena donde los habitantes existen y habitan los espacios, porque quienes observamos ese dibujo así lo intuimos, lo sabemos, porque hay vestigios de humanidad, como cuando alguien llega a una casa vacía y la tetera aún está caliente, o la chimenea encendida. Tessenow nos transforma desde espectadores a habitantes. Es como si quisiéramos ser parte de ese momento, de ese lugar, conocer a los integrantes de esa familia, en ocasiones las sillas están correctamente dispuestas, en otras el encuadre es más cerrado y las sillas giradas como en una especie de invitación, objetos dejados por esos habitantes imaginarios, juguetes de niños, un sinfín de elementos que nos confirman la veracidad de esos espacios. (*figura 5 b*)

En términos bachelardianos, esta ausencia no es carencia: funciona como condición de la ensoñación. El dibujo ofrece un interior que se vuelve habitable en la imaginación del observador, activando la intimidad como resonancia y no como dato objetivo; un espacio vivido que se completa en la experiencia del que mira.

Sin embargo, el cine tiene un interés que a primera vista la fotografía no tiene; la pantalla (tal como lo observa Bazin), no es un marco, sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo, “un campo ciego” dobla sin cesar la visión parcial⁸ (Bartes, 2009, p 72)

Generalmente el encuadre o tiro de cámara es el mismo, o es una esquina o una perspectiva acotada, donde la fuga del ojo no es demasiado profunda, para ponernos en la escena doméstica como habitantes de ese momento. No es un lugar que no exista y que se está mostrando para ser comprendido por aquellos que visualizan el proyecto, dicho de otro modo, no es un proyecto para convencer a alguien del tipo de vida que allí tendrá. Son espacios ya habitados hace mucho tiempo, y que en ese momento sus ocupantes salieron de la escena, para realizar otro tipo de tareas, o están en el exterior de la casa o en otra habitación.

Pero al modo en que se establece esta ocupación de esta intimidad podemos encontrar en algunas fotografías de principios del siglo XX del fotógrafo vienés Bruno Reiffenstein (1869-1951), quien por medio de cientos de fotografías⁹ fue capaz de retratar diversos aspectos de la sociedad austriaca de los primeros cincuenta años del siglo XX y también una serie de exposiciones de arte en Viena y otras ciudades desarrolladas por la escuela de artes decorativas de Viena y exposiciones afines (*figura 6, a y b*).

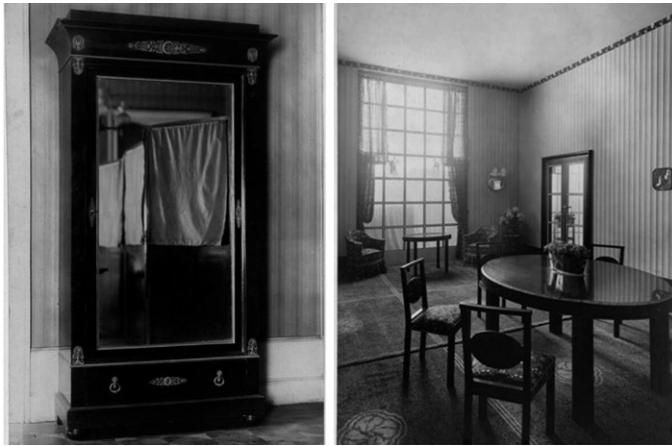


Figura 6 (a y b) a-Bruno Reiffenstein. Fotografie eines Schrankes mit Metallbeschlägen und einem Spiegel aus der Sammlung von Graf Janos Palffy. Viena 1919. b-Fotografie eines Esszimmers nach einem Entwurf von Josef Hoffmann. Viena 1912.

Reiffenstein es un retratista de escenas domésticas y podemos encontrar algunos de los recursos utilizados en el dibujo de Tessenow como parte constitutiva del relato fotográfico. La relación de continuidad luminosa u homologación tonal que provee continuidad espacial, difuminación de los contrastes y aristas, tiros de cámara a la altura de los ojos, posicionamiento de los muebles y objetos con cierta casualidad, encuadres precisos y perspectivas calculadas. En fin, una serie de atributos que comparten ambas herramientas, los dibujos de Tessenow y las fotografías De Reiffenstein.

La escena es el lugar donde se representa la complejidad, y esta se constituye en el entramado que sostiene la metáfora, en el juego de mecanismos que la origina. La realidad compleja se transforma en puesta en escena, en juego de elementos escenográficos que acaban transformándose en una imagen situada entre la abstracción y la concreción, una metáfora de lo real que hace asequible lo que en primera instancia era etéreo o indeterminado. (Catalá, 2005, p 449)

Fase 3: atmosfera de continuidad espacial. El croma y la desaparición de los vértices

La tercera fase de esta evolución en el dibujo de Tessenow dice relación con la disolución de los vértices y como consecuencia de dicha acción la desaparición de los muros, podríamos decir de la emergencia de una nueva amplitud espacial. ¿Pero dónde se produce también la desaparición de aristas? En el *Sin fin fotográfico*, telones de fondo o *croma* que

unían el suelo con el muro para construir una continuidad espacial dentro del encuadre fotográfico. (Herrera, et al, 2020, p 59)

En las fotografías de estudios fotográficos, como lugares, no de las personas retratadas, hay una suerte de perdida en ese vacío interior, es tal la fuerza de las imágenes que las habitaciones son espacios melancólicos, algo que no está cumpliendo con su propósito podríamos decir, son tan habitables, que al verlos vacíos es una especie de despropósito. En esta fase, los dibujos de Tessenow tienen esa misma melancolía, las escenas ahora están más desprovistas de elementos, debemos hacer un esfuerzo mayor por completar dichas imágenes, ahora cada objeto, cada mueble, cada cuadro cobra mayor sentido y mayor importancia. Las cosas flotan en una atmosfera del hogar observado, pero quedan en una condición subjetiva, donde cada observador de la escena pueda darle un sentido, completar dicha historia. Un espacio no solo se habita físicamente, sino también lo habitamos cuando conectamos con el recuerdo o la imagen de dicho espacio.

La pregunta en este caso es: ¿De qué manera los retratos de las estancias Tessenianas en su búsqueda de la expresión del habitar doméstico de principios de siglo está conectado con el modo del retrato fotográfico de los estudios a partir del dibujo del espacio y de la disolución de la arista, al modo en que lo hace el *Sin fin fotográfico* o croma? Considerando este elemento, la arista, como fundamental desde la aparición de la perspectiva en el dibujo, que se transforma como sabemos en lenguaje expresivo y representativo del quehacer arquitectónico. (figura 7, a y b)

Yo empiezo con una discusión a partir de una crítica que Pauline Kael hace a El ciudadano Kane (Orson Welles, 1941), donde dice que, si el film empieza con Kane muriendo solo en su cuarto, entonces nadie pudo oírlo decir “rosebud”, por lo que sería un error estructural de la película. ... “cómo que no había nadie si yo estaba, hay un testimonio”, y ese “yo” es alguien que está presente dentro del film, y la película está toda construida para ese alguien que está ahí como una especie de testigo, todo está hecho para mostrarle, pero también para no mostrarle, para ocultarle lo que está siendo producido. (Machado, 2016)



Figura 7 (a y b) a-Heinrich Tessenow. Casa para repatriados en Dresde 1917. b- Pedro Guerra. Estudio de fotografía artística. ca. 1900.

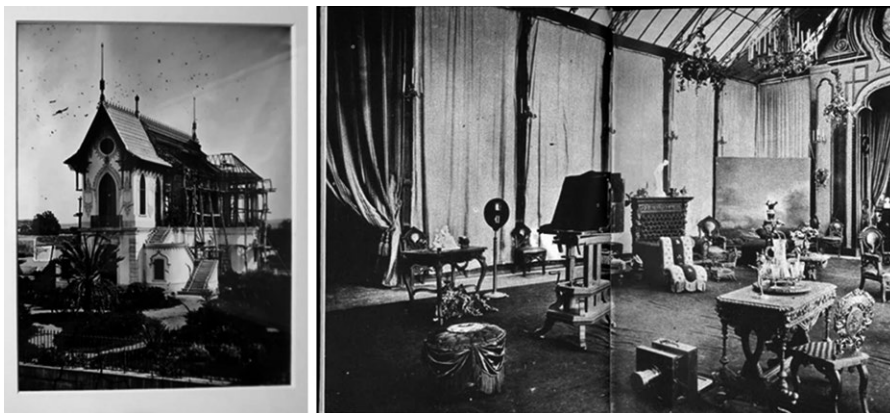


Figura 8 (a y b) a-Carlos Relvas. Construcción de Casa Estudio. 1873.1874. Golega. Portugal. b-Carlos Relvas, Estúdio (interior), 1876

Los estudios que escenificaban el retrato en un ambiente de luz controlada y con el croma o sin fin como soporte etéreo a los personajes retratados, viene a masificar el acceso a la inmortalidad del retrato, donde el soporte escénico muestra una especie de estancia ideal que alberga al retratado. Esto da pie a que sea necesario condicionar cada vez de manera más específica los espacios destinados al laboratorio fotográfico.

En 1873 un fotógrafo portugués, llamado Carlos Relvas construye una Casa-Estudio¹⁰, quizás empleado por primera vez como concepto que junta ambos términos y que más allá de no ser un edificio que albergue la vida doméstica se constituye como una casa de la fotografía, al ser una edificación realizada por un fotógrafo con las especificaciones precisas respecto al proceso de fotografía de estudio y de laboratorio. Sin embargo, además de sus prestaciones técnicas genera una habitabilidad versátil que busca generar el ámbito arquitectónico adecuado para el viaje fotográfico de quienes acceden a dicha experiencia. Su emplazamiento, dimensiones, diversos espacios y un programa definido que permite generar escenografías, momentos de espera para los clientes, pero al mismo tiempo instalaciones y estancias dedicadas a los laboratorios de fotografía hacen de este edificio un caso único (*figura 8, a y b*).

Esos estudios están ahí para construir un ambiente que le dé sentido a lo retratado, un contexto de un precario equilibrio entre realidad y ficción, de alguna manera son espacios que configuran un escenario para el objetivo del retrato fotográfico. Pero al observarlos sin las personas que serán fotografiadas se produce una especie de dislocación temporal y espacial, se vuelven “lugares surrealistas” de una extraña colección de objetos oníricos que nos ponen en un ambiente extraño. (Rojo de Castro, 2015, p 74)

Sin embargo, no es la misma sensación que la de develar un secreto, como por ejemplo cuando vemos un estudio de Cine o Televisión desde un ángulo distinto al tiro de cámara, donde se cae en la cuenta de un engaño que sabemos que existe, y tal revelación es como

la anécdota de la trampa develada. No, esto es diferente, tiene algo de instalación en sí misma, algo que descoloca y esa fotografía de un estudio desierto, con sus elementos escénicos a la vista nos deslocalizan, algo así como quedarse atrapado en un museo de historia natural por la noche. Esos objetos, en ese contexto, con esa luz, pero en despropósito tienen la melancolía de la que habla Benjamin, pero también la melancolía de una ruina. Es un doble tiempo, la fotografía para Wendell Holmes Morris “era en efecto un espejo con memoria” (Fontcuberta, 1997, p 37), una memoria que queda en la fotografía, pero también una memoria del que observa esa fotografía.

El asunto es que de alguna manera Tessenow comienza a disolver las aristas y como consecuencia desaparecen también los muros, desde estos imaginarios se está abriendo una puerta a una transformación del habitar doméstico en cuanto a una nueva levedad espacial, donde al invisibilizar los muros, estas superficies se transforman en otra cosa, un croma, una pantalla, una ventana. Podríamos decir que es una especie de insinuación de la transformación de los muros omnipresentes de los siglos previos al siglo XX, a una especie de interfaz que tiende a desaparecer para transformarse. De la misma forma las fotografías de laboratorios fotográficos nos muestran una latencia de habitar y sus instalaciones comparen cuando el retratado se para frente a la máquina fotográfica y su operador.

La disolución de los muros, la comparecencia de la extensión de la mirada

El convento de San Marcos del arquitecto Michelozzo di Bartolomeo junto al trabajo del pintor Fra Angelico, quien además era monje de la orden destinataria del convento, se transformó en la primera de las grandes obras absolutorias para los Medici. Los frescos que revisten los muros de las celdas y los diversos espacios del convento (figura 9 a), se convierten en fugas del pequeño espacio de las celdas escenificando fragmentos de la Biblia, materializando la pintura, pues las escenas están ambientadas en el mismo convento, pero al mismo tiempo disolviendo los muros y transformándolos en soporte del relato, ya no desde la mera representación pictórica sino la aparición de la idea de imagen (Stoichita, 2011, p 9)

Hay una suerte de dicotomía entre la disipación de los muros y la información que trae como soporte, existe porque supone que la información que contiene cualifica el contenido, pero por otro se diluye al otorgar el sentido de protagonismo al espacio contenido y habitable.

En 1972 Reiner Fassbinder realiza su versión para televisión de la obra teatral que había compuesto y que se denomina Libertad en Bremen *Bremer Freiheit* (Merino, 2019, p 50), en la cual recoge los principios de su puesta en escena, esta vez para un formato televisivo y donde el soporte vertical es una pantalla en la cual están siendo proyectadas diversas imágenes que de alguna manera potencian el discurso dramático (figura 9 b), pero sobre todo la experiencia, es una especie de materialización de las emociones generadas en la *performance* (figura 10), y su respuesta por parte del espectador encontradas en el muro pantalla que cierra la obra.

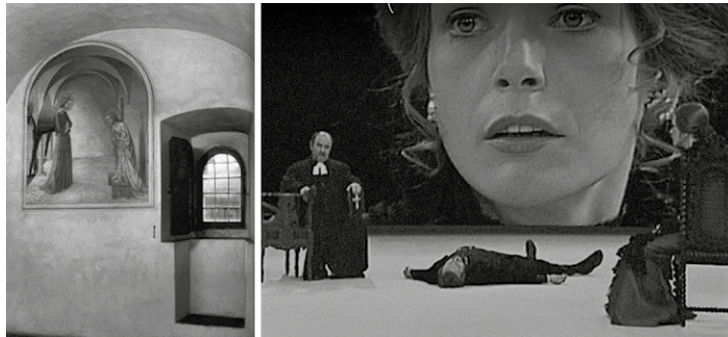


Figura 9 (a y b). a-Fra Angelico. La Anunciación. Convento de San Marco. 1444.. b-Bremer Freiheit. Rainer Werner Fassbinder. 1972.



Figura 10. Robert Rauschenberg. Linoleum, 1966.

En ambos casos la disolución del soporte vertical dice relación con información que apela a la emocionalidad de la experiencia habitable. Sin duda desde el relato de Fra Angelico es el contexto religioso que el convento supone, el que contiene el relato silencioso que proyecta un espacio habitable en una puesta en escena, en el caso de Fassbinder es el recuerdo de todo habitar donde un atardecer que se cuela por las ventanas tiñe de rojo anaranjado algunos momentos de nuestra niñez que recordamos y nos acompañan en la vida. De la misma forma se cuela por las imágenes de proyecto de Tessenow una familiaridad que se contrapone con la desaparición de los muros. El gran cambio tiene que ver con la modernidad que esa desaparición supone. " Distancia entonces como lugar de disolución del objeto y del espacio, como límite donde los cuerpos se disuelven empezando a cualificar aquello que llamamos espacio" (Fernández Valderrama, 2004, p 38)

Aportes de la investigación

A partir de la investigación llevada adelante y a modo de articulación y aplicación como herramienta formativa en el área de proyecto de arquitectura es que podemos visualizar los siguientes aportes:

Recurso gráfico fase 1:

La Línea: usada como repetición para conformar planos y plenos.

Lo lleno: planos clarososcuros.

Lo vacío: variante de grises. Claros de entre los oscuros.

Recurso gráfico fase 2:

Línea: usada para marcar, bordes, perímetros, fronteras de y entre los objetos y el espacio.

El lleno: entendido como espacio blanco de entre líneas.

Lo vacío: idem a lo lleno.

Recurso gráfico fase 3:

Línea: usada para marcar bordes de los objetos.

El lleno: entendido como espacio de entre los objetos.

Lo vacío: sentido atmosférico, sin límites precisos.

- Aporte al estudio del dibujo como herramienta fenomenológica para la formación proyectual.
- Interpretación del dibujo proyectual como dispositivo escénico del habitar.
- Vinculación entre lenguaje fotográfico (encuadre y montaje) y representación arquitectónica.
- Relectura de Tessenow desde la disolución de aristas y la emergencia del vacío como experiencia.
- Comprensión del espacio doméstico como construcción narrativa basada en indicios y atmósferas.
- Verificación de la irrupción del vacío arquitectónico por medio de la sustracción de las líneas del dibujo

Conclusiones

Finalmente, Tessenow se desprende de cada vez más líneas de sus imágenes del habitar dibujado, en esta acción nos está entregando un mensaje que dice relación con una prope-
dética del habitar doméstico. En la primera página de su libro *Hasbau und dergleichen*¹¹, nos muestra esta imagen (*figura 11*), casi un *autorretrato*, o lo que pareciera ser su propia existencia junto a aquellas cosas o elementos que le son importantes por su presencia y aquello que lentamente va desapareciendo del quehacer de los arquitectos con el paso de los años del siglo XX. El vacío espacial arquitectónico constituido como un contenedor

que puede tener muros o vidrio, ser opaco o transparente, estamos a pocos años de que los muros de vidrio aparezcan en la obra de Mies Van der Rohe, y supongan uno de los cambios culturales más profundos de la humanidad, y que dicen relación con la transparencia del habitar doméstico, o mejor dicho de un habitar doméstico sino “exhibicionista” por lo menos exhibido. (Colomina, 2009, p 17)



Figura 11. Heinrich Tessenow. 1916, primera imagen del libro *Hausbau und dergleichen*

Notas

1. Herrera León, G.A. (2025). De la caja negra a la caja virtual. Cinco proyectos para la puesta en escena de la intimidad. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla. Esta tesis doctoral fue dirigida por Rafael Casado y posteriormente por Luz Fernández Valderrama y Carlos Lara Aspeé.
2. La progresión visualizada en los dibujos comparece a partir del modo en que de Michelis presenta los proyectos desde una configuración cronológica y programática. En De Michelis, Marco. Heinrich Tessenow. 1876-1950. Milán. Electa. 1991.
3. Martos, José. Del daguerrotipo al colodión la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX. En Berceo, ISSN 0210-8550, N° 149, 2005, págs. 9-34
4. Telón continuo o Croma como fondo de infinitud de los estudios fotográficos y otras expresiones como idea de soporte invisible para la emergencia del acto habitable.
5. En el origen esta aparición en sociedad orientó más a la fotografía hacia la técnica que al arte, aumentando las sospechas y fundadas preocupaciones de los pintores que suponían en la aparición de la fotografía una reducción del espacio de acción de la pintura.
6. Para Benjamin el tiempo develado en la imagen fotográfica estaría vinculado con la muerte, refiriéndose a una fotografía de Karl Dauthendey y su mujer que cometerá suicidio años después. En Breve Historia de la fotografía, Madrid, Casimiro, 2011, p. 15 y Roland Barthes por medio del Teatro a la muerte. En La Cámara Lúcida, Barcelona, Paidós, 2009, p.29

7. Se producen una serie de publicaciones que tocan el amplio espectro de la cultura y el arte, como así las artes decorativas y la arquitectura. Publicaciones de estilo decorativo y cultura como *Der Kultur*, del diseño y arquitectura como *Deutsche Kunst und Dekoration* y posteriormente *Der Sturm* de corte más vanguardista, las cuales fueron consolidando el registro del trabajo realizado y la escena cultural alemana entre 1895 y 1914.
8. Si bien la observación de Barthes se refiere al momento de la escena en la toma filmica, es interesante construir el dialogo entre ambos, fotografía y cine en la manera en que los habitantes se sustraen de la escena en los dibujos de Tessenow.
9. Podemos encontrar un amplio registro de fotografías en los archivos digitales del MAK, Museo de artes aplicadas de Viena, en https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=*%26fq_string_creator_de-DE=Reiffenstein,%20Bruno, del Museo de Viena, en <https://sammlung.wienmuseum.at/> o en el Museo de la Fotografía de Berlín.
10. La ejecución de esta obra, que tardó cerca de cuatro años en concluirse, fue encargada al arquitecto Enrique Carlos Afonso, pero la experiencia y el rigor puestos en su construcción, sugieren que probablemente fuera Relvas el verdadero director del proyecto. En: http://www.casarelvass.com/site/es/php/casa_estudio.php
11. Este dibujo abre una nueva fase que esta investigación no alcanza a cubrir a cabalidad, a propósito de las diversas fases del dibujo de Tessenow y como este camino termina en esta ausencia silenciosa de elementos donde el vacío arquitectónico se devela desde la propia observación, es un punto de partida más que de llegada, tanto en los ámbitos de la investigación como en las herramientas para la formación en arquitectura.

Bibliografía

- Bachelard, G. (2020). *La poética del espacio* (E. de Champourcín, Trad.; M. Á. Palma Benítez, rev. de la trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1957).
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro.
- Català, J. M. (2005). *La imagen compleja*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Colomina, B. (2009). *La casa de Mies: Exhibicionismo y coleccionismo*. Bitácora Arquitectura, (40), 4–19.
- De Michelis, M. (1991). *Heinrich Tessenow 1876–1950*. Electa.
- Fernández-Valderrama, L. (2004). *La construcción de la mirada. Tres distancias*. Universidad de Sevilla.
- Fontcuberta, J. (1997). *Fotografía y verdad: El beso de Judas*. Gustavo Gili.
- García Roig, J. M. (2002). *Heinrich Tessenow: Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*. Universidad de Valladolid.
- Hernández, J., Moneo, R., Dal Co, F., & Lahuerta, J. J. (2007). *Arquitectura y ciudad*. Círculo de Bellas Artes.
- Herrera León, G. A. (2025). *De la caja negra a la caja virtual: Cinco proyectos para la puesta en escena de la intimidad* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla.

- Herrera León, G., Casado, M., Lara, C., & Fernández-Aparicio, L. (2020). El habitar doméstico como arte escénico. En *IdPA_06_2020* (pp. 55–66). Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSA, Universidad de Sevilla. <https://hdl.handle.net/11441/127189>
- Machado, A. (2016). Un pensamiento de las imágenes (I. Pinto Veas, entrevistador). *Revista LaFuga*. <http://2016.lafuga.cl/un-pensamiento-de-las-imagenes/408>
- Merino, I. (2019). El teatro, quizá no fue un mero tránsito. En Q. Casas (Coord.), *Rainer Werner Fassbinder: Amor y rabia*. Donostia Kultura.
- Museo de Arquitectura de la Universidad Técnica de Múnich. (2007). 100 años de arquitectura y diseño en Alemania: Deutscher Werkbund 1907–2007. Museo de Arquitectura de la Universidad Técnica de Múnich.
- Porotto, A. (2020). Discreet aesthetics: Notes on Heinrich Tessenow's architecture and collective housing. *SITA*, (8). <https://doi.org/10.54508/SITA.8.04>
- Rojo de Castro, L. (2015). *Le Corbusier y el surrealismo: París 1920–1930*. Diseño.
- Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro*. Cátedra.
- Tárrago, J. (2007). *Habitar la inspiración: Construir el mito "Casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras"*. Ediciones Generales de la Construcción.
- Tessenow, H. (1916). *Hausbau und dergleichen*. Bruno Cassirer.

Procedencia de imágenes

- Figura 1 a: John Ruskin. 1849. The seven lamps of architecture. En: <https://www.gutenberg.org/ISO-8859-1>
- Figura 1 b: MICHELIS, Marco de. Heinrich Tessenow 1876-1950. Milán. Electa. 1991 (p. 99)
- Figura 2 a: BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009 (P. 153)
- Figura 2 b: FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía y verdad. El beso de Judas*. Barcelona, GG, 1997 (P. 50)
- Figura 3: MICHELIS, Marco de. Heinrich Tessenow 1876-1950. Milán. Electa. 1991 (p.224)
- Figura 4 a: *Deutsche Kunst und Dekoration*. P(285) En <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1898/0001/image,info>
- Figura 4 b: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Portada. En <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1898/0001/image,info>
- Figura 5 a: Bruno Reiffenstein. *Villa colony Wien-Grinzing c. 1913*. En <https://artblart.com/>
- Figura 5 b: MICHELIS, Marco de. Heinrich Tessenow 1876-1950. Milán. Electa. 1991 (p.39)
- Figura 6 a: Bruno Reiffenstein. *Fotografie eines Schrankes mit Metallbeschiäguen und einem Spieguel aus der Sammlung von Graf Janos Palfy*. Viena 1919. En <https://sammlung.mak.at/de>
- Figura 6 b: *Fotografie eines Esszimmers nach einem Entwurf von Joseff Hoffman*. Viena 1912. En <https://sammlung.mak.at/de>
- Figura 7 a: MICHELIS, Marco de. Heinrich Tessenow 1876-1950. Milán. Electa. 1991 (p. 67)
- Figura 7 b: *Acto y Retrato en los estudios Fotográficos del siglo XIX. Alquimia*. México. Sistema Nacional de Fototecas. Num. 45 Año 15. mayo-agosto. 2012 (p 56, 57). ISSN1405-7786
- Figura 8 a: Carlos Relvas e a Arte Fotográfica, *Aspetos da exposição*, 12.2018 En <https://fasciniodafotografia.wordpress.com>

Figura 8 b: “Carlos Relvas e a Casa da Fotografia”, Lisboa: IPM, 2003 e António Pedro Vicente, “Carlos Relvas Fotógrafo”, Lisboa: INCM, 1984. <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2019/01/23/a-casa-estudio-carlos-relvas/>

Figura 9 a: Fra Angelico. Anunciación. Celda del convento de San Marco, Florencia. En <https://angelsferrerb.wordpress.com/2019/06/21/la-delicadeza-y-la-espiritualidad-de-fra-angelico-en-el-museo-del-prado/>

Figura 9 b: Bremer Freiheit (Bremen Freedom) | Rainer Werner Fassbinder | 1972 <https://ozu-teapot.tumblr.com/post/618400767091654656/bremer-freiheit-bremen-freedom-rainer-werner>

Figura 10: <https://rauschenbergperformance.tumblr.com/>

Figura 11: TESSENOW, Heinrich. Hausbau und dergleichen. Berlin, Bruno Cassirer, 1916. (P.1)

Abstract: Perhaps something much more powerful in Heinrich Tessenow's sketches of domestic spaces than in any other type of configuration used by the architect to present his proposals. In this case, we refer to the universe that each of these drawings represent, transforming these into scenic montages of domesticity, which from the sum of strokes on paper we can extract from the project imagery of the German architect. Looking with fascination repeatedly at those drawings, they seem to respond to other codes, a kind of Camera Obscura, which through a graphic device appear in an exhaustive calculation of what is shown and what is hidden from a specific point of view, a precise frame, a photographic frame. This study corresponds to a theoretical-interpretive analysis with a phenomenological approach, which is understood as a contribution to the study of drawing as a phenomenological tool for project training and to the appearance and verification of the architectural void from the project drawing.

Keywords: Drawing - Project - poetic dwelling - intimacy - domestic scene - photographs - chroma key

Resumo: Provavelmente existe algo muito mais poderoso nos croquis de projeto de espaços domésticos de Heinrich Tessenow do que em qualquer outro tipo de ferramenta utilizada pelo arquiteto para apresentar suas propostas. Referimo-nos, neste caso, ao universo que cada um desses desenhos encerra, transformando-se em montagens cênicas da domesticidade, das quais podemos extrair, a partir da soma de traços sobre o papel, o imaginário projetual do arquiteto alemão.

Observando com fascinação, repetidas vezes, esses desenhos, eles parecem responder a outros códigos, uma espécie de *Camera Obscura*, onde, por meio de um dispositivo gráfico, aparecem e comparecem em um cálculo exaustivo daquilo que se mostra e daquilo que se oculta a partir de um ponto de vista, de uma moldura precisa, de um enquadramento fotográfico.

Este estudo corresponde a uma análise teórico-interpretativa com enfoque fenomenológico, entendida como contribuição ao estudo do desenho como ferramenta fenomenológica para a formação projetual e para o surgimento e verificação do vazio arquitetônico a partir do desenho de projeto.

Palavras-chave: desenho - projeto - habitar poético - intimidade - cena doméstica - fotografia - chroma

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Gonzalo Herrera León es arquitecto por la Universidad de Valparaíso, Chile (2001), Magister en Desarrollo Regional y Medio ambiente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (2015) y Doctor en Proyecto de Arquitectura de la Universidad de Sevilla (2025). Desde 2007 desarrolla docencia en el área de proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, y desde 2012 hasta 2022 profesor de proyecto en las Talleres Integrados de Arquitectura de primer año. Hoy es coordinador de innovación curricular de la escuela. Es director del Centro de Estudios Interfaces de la Facultad de Arquitectura. Ha sido invitado a talleres de proyecto en la UBA y la Universidad de Mendoza, (Argentina), ha impartido docencia en cursos de Máster habilitante y de arquitectura y sostenibilidad en la Universidad de Sevilla. Ha trabajado en el ámbito público, para programas de gobierno, como el Programa de Recuperación de Barrios, en la Región Metropolitana y la del Maule entre 2006 y 2010. También ha desarrollado múltiples proyectos en la rehabilitación y recuperación patrimonial en Valparaíso, como así también en proyectos de viviendas y otros programas públicos y privados. Además, es tecladista fundador del grupo musical chileno Canal Magdalena y comparte su tiempo como comentarista deportivo de fútbol en una radio de Valparaíso.