

Estados Unidos es la nación que más orgullosa se siente de sus casas. La casa unifamiliar es la imagen más visible de la riqueza y la libertad nacionales. La típica casa norteamericana, aunque sea modesta, revela en sus convenciones arquitectónicas expresiones subliminales y evidentes de los temas —e incluso de los mitos— de la historia, las tradiciones y los sueños norteamericanos: el recubrimiento de tablas solapadas, por ejemplo, denota una granja, mientras que las tejas de madera natural evocan casas enfrentadas a un mar tempestuoso. Los tejados rojos y los porches sugieren las *haciendas* del Suroeste, donde los españoles y los indios forjaron una síntesis arquitectónica socialmente precaria pero físicamente seductora. Todos y cada uno de los detalles de la casa unifamiliar norteamericana —desde el tratamiento del ladrillo, la piedra o el estuco hasta los quinqués en las ventanas panorámicas o la decorativa rueda de carro en el jardín delantero— definen lo que somos en cuanto a nuestra necesidad de apropiarnos del pasado, elevarlo a proporciones míticas y hacerlo nuestro; todas las casas norteamericanas son casas de ensueños. Los norteamericanos añaden dormitorios, solárium, piscinas, jardines y cualquier otra cosa que pueda constituir una prueba de sus logros, aspiraciones y personalidades, de sus idiosincrasias y de su aquiescencia. Con unos recursos modestos o con una gran fortuna, cada propietario norteamericano se embarca en la creación de todo un testimonio de sus sueños.

Dos casas, construidas con cien años de diferencia, simbolizan los dos caminos principales de la casa de ensueño norteamericana: el primero hacia la acogedora *cabaña vernácula*, y el segundo hacia la *casa-templo clásica*. Ambas están firmemente asociadas a los mitos de la identidad nacional. La primera es un minúsculo cobertizo en East Hampton, Nueva York, construido entre 1680 y 1690 por el colono Robert Dayton. Al igual que otras casas similares de los primeros asentamientos de Nueva Inglaterra, la casa Dayton se identifica fuertemente con la experiencia de los colonizadores puritanos. La otra casa es Monticello, de Thomas Jefferson, que comenzó a esbozarla en 1767 y siguió trabajando en ella hasta el final de su vida en 1826. Monticello constituye la representación arquitectónica de los ideales clási-

cos y humanísticos de los padres de la patria.

A primera vista, la casa Dayton puede parecer un ejemplo inverosímil del sueño de la identidad nacional. Al ser un tosco refugio, todos y cada uno de sus rasgos atestiguan la necesidad de proteger de los elementos a sus ocupantes y de construir con materiales locales de la manera más económica. Las pequeñas ventanas y las puertas se colocan enrasadas con el revestimiento de tejas de madera para sellar herméticamente la casa, mientras que en el interior domina una chimenea de ladrillo que es al mismo tiempo una necesidad ambiental y un símbolo de la vida familiar. Sin embargo, pese a su tosquedad, la casa Dayton es una obra de arquitectura que encarna tanto recuerdos como aspiraciones: el recuerdo del mundo estable pero inhóspito que los colonizadores habían dejado atrás en Inglaterra y su aspiración a una nueva vida. Se sentía aprecio por las viejas formas de la tradición europea de construcción en madera aferrándose a ellas no sólo como simples abstracciones, sino de un modo literal. No obstante, la realidad del nuevo emplazamiento y la aspiración de prosperar en él se revelan en la transformación de aquella tradición. La madera era mucho más abundante en Norteamérica que en Inglaterra, por lo que los tejados cerámicos de Kent y Sussex se reinterpretaron en madera, cortándola en piezas parecidas a las tejas (en Norteamérica las llamamos *shingles*). Se permitió que los nuevos materiales y, en sentido más amplio, las nuevas circunstancias de la vida influyeran en las formas tradicionales, pero no que las dejaran realmente de lado.

Los norteamericanos sólo empezarían a identificar ese tipo de casa con un ideal en el siglo XIX, cuando pudieron ver la casa Dayton como algo más que un mero refugio, dado que ya estaban lo suficientemente cómodos como para despojarla que las duras realidades de la vida de la Norteamérica colonial. El poeta lírico y actor norteamericano John Howard Payne, supuestamente nacido en la casa Dayton y que en realidad prefirió vivir en Inglaterra, escribió sobre ella la conocida balada *Home Sweet Home*. Ahora la realidad se ha hecho coincidir con el mito. Al igual que en la canción, esta minúscula casa presenta pocos signos de la fatigosa vida colonial. Ahora rezuma encanto, evo-

America and the Single-Family House

America is the most *house-proud* of nations. The single-family house is the most visible image of national wealth and liberty. The typical American house, no matter how modest, reveals in its architectural conventions subliminal and overt expressions of the themes —the myths, even— of American history, traditions, and dreams: lapped siding, for example, denotes a farmhouse, while natural shingles conjure up houses confronting a storm-tossed sea. Red tile roofs and porches suggest the haciendas of the Southwest, where Spaniard and Indian forged a socially uneasy but physically beguiling architectural synthesis. Every detail of the American single-family house, from the handling of the

bricks or stone or stucco to the hurricane lamps in the picture windows and the decorative wagon wheel on the front lawn, defines who we are in terms of our need to appropriate the past, raise it to mythic proportions, and make it our own — every American house is a dream house. Americans add bedrooms, sun decks, pools, landscaping, and whatever else might stand as evidence of their achievements, aspirations, and personalities, their idiosyncrasies and conformity. With modest means or great wealth, each American homeowner embarks on the creation of a testimonial to his or her dreams.

Two houses, built one hundred years apart, symbolize two principal drives of the American dream house, the first toward the cozy, vernacular cottage, and the second toward the Classical house-temple. Both are firmly associated with myths of national identity. One house is a saltbox lean-to in East Hampton, New York, built sometime between 1680 and 1690 by Robert Dayton, a Colonial settler. Like similar houses throughout New England's early settlements, the Dayton House is firmly identified with the

experience of the Puritan colonizers. The other house is Thomas Jefferson's Monticello, which he began sketching in 1767 and continued to work on until the end of his life in 1826. Monticello stands as the architectural representation of the humanistic, Classical ideals of the founding fathers.

At first glance, the Dayton House may seem an unlikely subject for a dream of national identity. A rude shelter, its every feature attests to the need to protect the householders against the elements and to build with local materials in the most economical manner. Small windows and doors are set flush with the wood shingle sheathing to seal the house tightly, while inside a brick fireplace dominates, at once an environmental necessity and a symbol of family life. Yet despite its crudeness, the Dayton House is a work of architecture embodying both memory and aspiration: the colonists' memory of the stable if inhospitable world they left behind in England and their aspiration for a new life. The old forms of the European wooden building tradition were cherished and held onto, not just as simple abstractions, but literally. Nonetheless,



1. T. Jefferson. Casa Monticello. 1767-1826.



2. Casa Dayton. East Hampton. 1680-1690.

cando para todos los norteamericanos el recuerdo de un pasado que sólo es suyo desde el punto de vista mítico, una herencia puritana de Nueva Inglaterra que es reclamada por todos en un esfuerzo por trascender las conflictivas realidades de una nación políglota formada por inmigrantes carentes de un pasado colectivo.

A finales del siglo XVIII Thomas Jefferson tenía una idea muy diferente de cómo forjar una identidad nacional por medio de la arquitectura. No recurrió a las raíces vernáculas de la tradición constructiva de Nueva Inglaterra; no quería nada que tuviera que ver con Inglaterra ni con la herencia europea reciente. Jefferson quería enraizar Norteamérica en el pasado clásico antiguo. Veía una nación de ciudadanos-granjeros, en la que cada familia viviera en su propia casa y en su propio pedazo de tierra, y en la que la casa unifamiliar pareciera un templo clásico en la nueva Arcadia. En su arquitectura se dejaba guiar por quienes habían hecho todo lo posible por descubrir los monumentos de los antiguos, desde Alberti y Palladio hasta las revelaciones arqueológicas más recientes de los neoclasicistas franceses. Monticello, que pasó por dos fases principales en su diseño y construcción, adoptó finalmente la forma de un templo clásico rematado por una cúpula noble aunque algo incongruente. Jefferson era un diseñador audaz, pragmático y ecléctico. Como Palladio, reproducía los detalles clásicos en la jerga local: Jefferson revistió las cubiertas con estaño y construyó los muros con ladrillo rojo enmarcado con madera pintada de blanco. Y a pesar de que aspiraba a ser un templo, la casa estaba pensada para funcionar también en un nivel pragmático y banal: Jefferson estaba orgulloso de decisiones tales como la eliminación de la gran escalera en favor de otras dos muy estrechas que ahorran espacio y separaban mejor la circulación de los sirvientes y los señores. En cuanto al estilo, Monticello era ecléctico dentro de su clasicismo, y combinaba elementos convencionales de un modo no convencional, lo que con frecuencia quedaba inspirado pero no resuelto. En muchos aspectos el diseño de Monticello es un paradigma de la casa norteamericana, original en su pragmatismo y su eclecticismo, pero no en sus elementos específicos: el genio arquitectónico de Jefferson, y tal vez el de Norteamérica,

no radica en la invención de un lenguaje nuevo, sino en la voluntad de decir cosas nuevas.

Para mí, el reto de diseñar una casa norteamericana sigue siendo la integración de las tradiciones clásica y vernácula. La aparición del Movimiento Moderno no cambió esto, aunque sus defensores esperaban que así fuera. Ahora, con los estilos modernos de los años veinte y treinta a más de cincuenta años de distancia, es posible verlos como lo que eran —estilos— y no como lo que sus proponentes proclamaban —visiones apocalípticas— y con ello integrarlos en las grandes tradiciones vernáculas y clásica de la arquitectura occidental. El paso del tiempo ha hecho posible separar los mitos moralizadores propios del Movimiento Moderno de las formas y composiciones de sus edificios. El Movimiento Moderno puede verse al fin como lo que es: una parte de la tradición moderna. Por un lado, el Movimiento Moderno trataba de introducir el nuevo lenguaje vernáculo de la máquina para reemplazar al de la artesanía; y por otro, con frecuencia dependía de la composición clásica para organizar sus formas novedosas. En esencia gran parte del diseño moderno dependía de la interacción de lo clásico y lo vernáculo, en una tradición que ha continuado desde Palladio, pasando por Jefferson, hasta llegar a nuestros días.

Así pues, considero al Movimiento Moderno como algo subsumido dentro de este *continuum*, y lo encuentro útil para mi trabajo. Sin embargo, rechazo el objetivo moderno de abstraerlo todo. Quiero devolver a la arquitectura lo que los modernos le quitaron; proclamar el valor de lo tangible como algo opuesto a la forma desmaterializada; exaltar lo vernáculo, lo que es esencial respecto a un lugar físico específico, en lugar de lo universal, que atañe quizá de un modo demasiado exclusivo a los paisajes internos de la mente. Mi obra de estilo *Shingle* es un buen ejemplo de ello. El *Shingle Style*, que floreció en los lugares de vacaciones de la costa noreste norteamericana en los años 1880 y 1890, recurría tanto a la arquitectura de tejas de madera de la Nueva Inglaterra colonial como a la tradición clásica. Las casas de estilo *Shingle* son tanto cabañas como templos, y son tan pintorescas como ceremoniales. La casa Low (1887) era, a mi entender, la formulación perfecta de la casa-templo *vernácula*,

the reality of the new place, and the aspiration to thrive there, is revealed in the transformation of that tradition. Wood was much more plentiful in America than in England, so that the tile roofs of Kent and Sussex were reinterpreted in wood cut to look like tile (we call them in America *shingles*). The new materials and, in a larger sense, the new circumstances of life, were permitted to influence the traditional forms but not really to throw them aside.

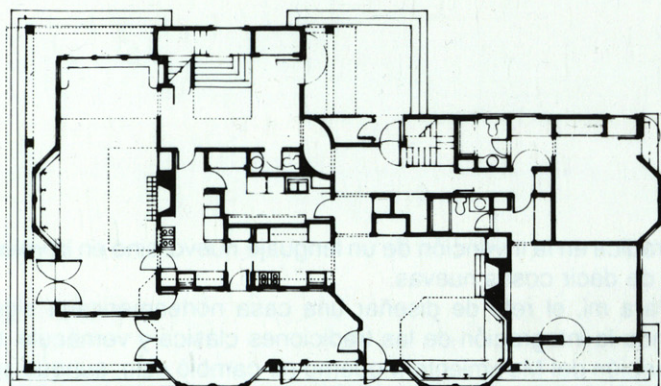
It was only in the nineteenth century that Americans would begin to identify such a house as an ideal, when they could see the Dayton House as more than mere shelter because Americans were comfortable enough to launder it of the grim realities of life in Colonial America. An American lyricist and actor allegedly born in the Dayton House, John Howard Payne, a man who actually preferred living in England, wrote the well-known ballad *Home Sweet Home* about it. Now the reality has been made to conform to the myth. Just as in the song, this saltbox house shows few signs of the drudgery of colonial life. It now drips with charm, evoking for all American a memory of a past that is

only theirs in mythic terms, a New England Puritan heritage which is claimed by all in an effort to transcend the alienating realities of a polyglot nation of immigrants without a collective past.

In the late eighteenth century, Thomas Jefferson had a much different idea of how to forge a national identity through architecture. He didn't look back to the vernacular roots of the New England building tradition; he wanted nothing to do with England, or with the recent heritage of Europe. Jefferson wanted to root America in the ancient, Classical past. He saw a nation of citizen-farmers, where each family would live in its own house on its own piece of land, and that the single-family house would look like a Classical temple in the new Arcadia. His architectural guides were those who had done the most to uncover the monuments of the ancients, from Alberti and Palladio to the most recent archaeological revelations of the French Neo Classicists. Monticello, which went through two principal built designs, finally took the form of a Classical temple, surmounted by a noble if somewhat incongruous dome.

Jefferson was a daring, pragmatic, and eclectic designer. Like Palladio, he rendered Classical details in the local argot - Jefferson covered his roofs in tin and built his walls of red brick trimmed in white-painted wood. And despite its aspirations to being a temple, the house was intended to work on a pragmatic, banal level as well - Jefferson took pride in decisions such as the elimination of a grand staircase in favor of two narrow staircases which saved space and better separated the circulation of servant and master. In style, Monticello was eclectic in its Classicism, combining conventional elements in an unconventional way that was frequently inspired if not entirely resolved. In many ways, Monticello's design is a paradigm for the American house, original in its pragmatism and eclecticism, but not in its specific elements: Jefferson's, and perhaps America's, architectural genius lies not in the invention of a new language, but in the willingness to say new things.

To me, the challenge of designing an American house continues to be the integration of the Classical with vernacular traditions. The rise of Modernism didn't change



3. R. Stern. Residencia en Farm Neck. Planta Baja.

un concepto derivado tanto del humilde cuchitril vernáculo como del templo clásico de Jefferson. La casa Low fue construida hace cien años por la gran firma norteamericana McKim, Mead & White, y fue derribada cuando yo estaba en la escuela de arquitectura; derribada por los descendientes de la familia que la había construido, descendientes que ya no la consideraban moderna y que construyeron en su lugar una casa tipo rancho. Muchos arquitectos se han sentido inspirados por la casa Low, y todos la rendían homenaje invocando su forma en sus obras. De este modo, la casa Low se ha convertido en un hito de la tradición norteamericana de las casas-templo. Esta tradición es verdaderamente significativa, y no meramente formalista, debido a que está muy extendida y se la aprecia hondamente. Quedó reflejada en las casas corrientes construidas sin arquitectos en el siglo XIX y, aunque muchos arquitectos de las últimas generaciones han despreciado altivamente la tradición, aún persiste.

La casa Lawson, semejante a un pabellón, en East Hampton, Long Island, Nueva York (1979-81), situada en un lugar abierto junto al mar, se inscribe en la tradición de la casa-templo vernácula y clásica norteamericana, y constituye, de un modo bastante apropiado, mi homenaje a la Villa Emo de Palladio, también una casa-templo vernáculo-clásica. La gran escalera confiere un carácter monumental a una casa sencilla para una sola familia. No obstante, al igual que se reconoce el clasicismo de alto estilo, también aparece el material vernáculo —tejas de madera— y una buhardilla de forma semiocular que rinde homenaje a Henry Hobson Richardson.

La tradición de combinar un modo sencillo de construir con la idea de que la casa unifamiliar es el templo puede inspirar muchos niveles de complicación formal. La casa de Chilmark, Martha's Vineyard (1979-83) usa el gran hastial del tradicional frente del templo para anunciar la entrada, y luego nos presenta el hecho de que la familia no es verdaderamente divina debilitando la simetría de la figura con una puerta situada a un lado. Sin embargo, la idea de la casa como templo es sólo una parte de la historia del diseño Chilmark. Ese modo sencillo e intemporal de construir, casi subconsciente, que es el vernáculo recibe su homenaje en el ámbito privado de la parte posterior, reservado para la familia y sus invitados. Aquí la casa se abre de manera más natural al panorama, extendiendo acogedores porches que proporcionan espacios de estancia y tamizan la luz solar en los interiores.

La gente que vive en estas casas es, por supuesto, moderna. Como la mayoría de nosotros, se pasan la vida corriendo y ganando dinero para vivir en esos lugares privilegiados y en realidad nunca pierden el tiempo meciéndose en la silla bajo el porche, como tampoco los europeos se pasan los días tomando café cerca de una plaza. Pero esos imaginados momentos de ocio, reposo y contemplación son los puntos de apoyo que nos permiten sobrevivir. Es el precio de nuestra condición moderna. Si hemos de sobrevivir en el presente debemos tener esas imágenes de un tiempo más tranquilo, incluso aunque ese tiempo pueda ser un mito: tal vez nadie ha tenido *nunca* ese ocio.

El ideal de la casa como templo puede englobar una conside-

this, though its advocates hoped that it would. It is possible now, with the Modernist styles of the 1920s and '30s more than fifty years behind us, to see them for what they were —styles— and not as their proponents proclaimed —apocalyptic visions— and therefore integrate them into the broad vernacular and Classical traditions of Western architecture. The passage of time has made it possible to separate the moralizing myths of Modernism from the forms and compositions of its buildings. Modernism can at last be seen for what it is — a part of the Modern tradition. On the one hand, Modernism tried to introduce a new vernacular of the machine to replace the vernacular of craft, and on the other, it often depended on Classical composition to organize its novel forms. In essence, much of Modernist design depended on the interplay of the Classical and the vernacular, in a tradition that has continued from Palladio, to Jefferson, to our own time.

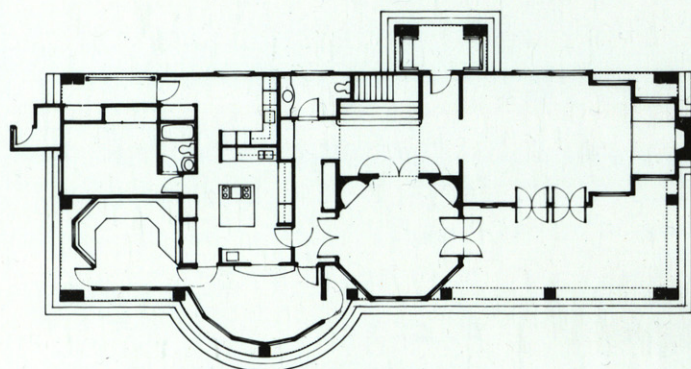
Thus I see Modernism as subsumed within this continuum, and find it useful in my work. Yet I reject the Modernism goal of abstracting everything. I want to put

back into architecture what the Modernists took out, to proclaim the value of tangible as opposed to dematerialized form; to celebrate the vernacular that is so essential to specific physical place rather than the universal that relates perhaps too exclusively to their inner landscapes of the mind. My work in the Shingle Style is a good example of this. The Shingle Style, which flourished in the coastal resorts of northeastern America in the 1880s and 90s, drew on both the shingled architecture of Colonial New England and the Classical tradition. Shingle Style houses are both cottages and temples, picturesque and formal. The Low house (1887) was the perfect statement, in my view, of a vernacular house temple a concept derived from both the humble vernacular saltbox and Jefferson's Classical temple. The Low House was built a hundred years ago by the great American firm of McKim, Mead & White and it was torn down when I was in architecture school; torn down by descendants of the family who'd built it, descendants who regarded it as no longer modern and built a ranch-type house in its place. Many architects have been inspired by

the Low house, and each paid it homage by invoking its form in their work. Thus the Low house has become a benchmark of the American tradition of house temples. That tradition really is meaningful, not merely formalistic, because it is so widespread and deeply felt. It was reflected in the average house built without architects in the nineteenth century, and while many architects of the last few generations have cavalierly ignored the tradition, it persists.

The pavilion-like Lawson house in East Hampton, Long Island, New York (1979-81), on an open site by the sea, is in the tradition of the American vernacular and Classical house-temple, and appropriately enough, my homage to Palladio's Villa Emo, itself a vernacular-Classical house-temple. The grand steps monumentalize a simple house for a single family. Yet just as High Style Classicism is acknowledged, there is the vernacular material — shingles — and an eyelid dormer, paying respect to Henry Hobson Richardson.

The tradition of combining a simple way of building with



4. R. Stern. Residencia en Farm Neck. Planta Superior.

table complejidad programática. En una casa en Farm Neck, Martha's Vineyard (1980-83), el templo tiene sus propios propósitos y éstos forman un pequeño espacio por delante — llamémosle plaza, patio o espacio de giro para automóviles—, pero marca un lugar en ese *continuum* extensamente indiferenciado que es el típico paisaje norteamericano. Y la necesidad de crear un lugar compartido se extiende también al interior de la casa, de modo que las funciones de la vida diaria se reúnen en torno a una gran habitación que es como una gran plaza interna por la que se mueve la familia, protegida del difícil clima norteamericano. Estas grandes habitaciones interiores son representaciones del controlado espacio figurativo exterior que tanto abunda en Europa, pero del que Norteamérica carece ampliamente. También reflejan el hecho de que, dadas las grandes distancias del paisaje norteamericano y las exigencias de nuestro clima, pasamos mucho más tiempo dentro de casa que fuera de ella. Recordamos la actividad de la plaza de la ciudad y la recreamos al nivel de la familia aislada en el hogar. Así pues, la casa en Farm Neck es un templo que encierra una plaza; es un objeto y un ambiente.

En la casa de East Hampton, Long Island (1980), las indicaciones se toman de las imponentes *cabañas* de estilo *Shingle* características de los alrededores, que eran a su vez interpretaciones hechas por arquitectos del siglo XIX de las casas construidas en el siglo XVII por los primeros colonizadores ingleses de East Hampton. Una de las obligaciones primordiales de toda obra de arquitectura es crear un sentido del lugar, respetando y

realizando el contexto físico y cultural de un edificio. Otra responsabilidad es trabajar dentro de una tradición de una manera erudita: ayudarse de los valores de la cultura arquitectónica pero no ahogarse en ellos. La planta, la masa y los detalles de esta casa recuperan la hibridación de elementos clásicos y vernáculos característica del estilo *Shingle*: una síntesis que al mismo tiempo ennoblece el ritual de la vida cotidiana con recuerdos de las tradiciones culturales y crea una manifestación arquitectónica no tanto de su tiempo como de su lugar. La casa declara su modernidad pero no hace alarde de ella; las formas tradicionales están sutilmente modificadas, pero su carácter representativo se mantiene y la masa del edificio se intensifica gracias a la claridad geométrica de sus predecesores. Los elementos icónicos de las fachadas —el porche de entrada, las buhardas de forma semiocular y la torreta que domina el jardín— se superponen a la masa relativamente clara de la casa, acentuando con su escala ligeramente ampulosa el diálogo entre lo mundano y lo significativo, entre un lugar específico y el recuerdo de lugares más grandiosos dejados atrás hace ya mucho tiempo.

Estas casas de estilo *Shingle* tienen un contexto específico, y una tradición cultural y arquitectónica igualmente específica que se remonta hasta los inicios de la historia de la colonización europea en las costas norteamericanas. Existen, sin embargo, en Norteamérica lugares en los que el ambiente se ha creado en los últimos cien años, y en los que el nuevo contexto fue una invención arquitectónica deliberada, sin vínculos con el estilo vernáculo de madera propio de Nueva Inglaterra ni con el clasi-

the idea that the single-family house is the temple can inspire many levels of formal complication. The house at Chilmark, Martha's Vineyard, (1979-83) uses the big gable of the traditional temple front to announce the entrance, and then offers you the fact that the family is not truly divine by undercutting the symmetry of the shape with a door placed to one side. Yet the idea of house-as-temple is only part of the story of the Chilmark design. The simple, timeless way of building that is vernacular, that is almost subconscious, is honored in the private realm at the back, reserved for the family and their guests. Here, the house opens in more natural ways to the views, extending sheltering porches that provide living space and solar control for the interiors.

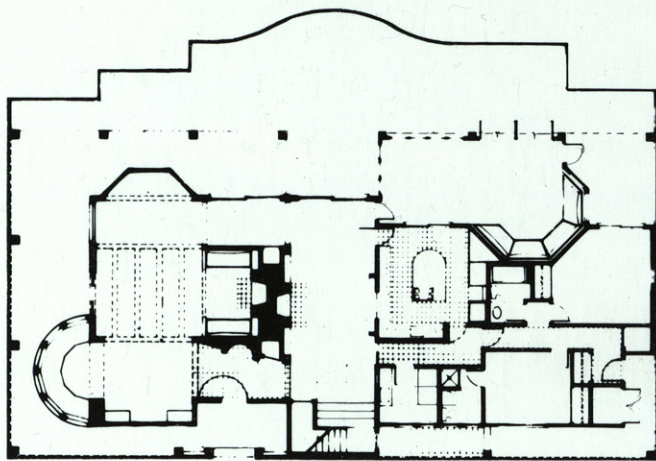
The people who live in these houses are of course modern. Like most of us they run around earning the money to live in such privileged places and they never really rock away their time on the chair under the porch, gazing at the sea, any more than Europeans pass their days sipping coffee next to a piazza. But those imagined moments of

leisure, repose and contemplation are the anchors which make it possible for us to survive. That is a price of our modern condition. If we are to survive in the present we must have these icons of a quieter time, even though that time might be a myth - maybe no one ever had that leisure.

The house-as-temple ideal can encompass considerable programmatic complexity. In a house in Farm Neck, Martha's Vineyard (1980-83), the temple has its own propylaea that forms a little space at the front —call it a piazza, a square, a courtyard or an automobile turnaround— but it marks a place in the largely undifferentiated continuum of a typical American landscape. And the need to make a shared place extends to the interior of the house as well, so that the functions of daily life are gathered around a great interior room, which is like an inside piazza for the family to move around and through, sheltered from the difficult American climate. These great interior rooms are representations of the controlled figural exterior space that European towns abound in, but which America is largely bankrupt of. They also reflect the fact that, given the vast

distances of the American landscape and the exigencies of our weather, we spend so much more time in our houses than outside. We remember the activity of the piazza in the city and recreate it at the level of the isolated family in the home. So the Farm Neck house is a temple that encapsulates a piazza; it is an object and an environment.

In the East Hampton, Long Island house (1980-83), the clues are taken from the imposing *Shingle Style cottages* characteristic of the neighborhood, which were in turn interpretations by nineteenth-century architects of the houses built in the seventeenth century by East Hampton's first English settlers. One of the primary obligations of any work of architecture is to create a sense of place, to respect and enhance a building's physical and cultural context. Another responsibility is to work within a tradition in a scholarly manner - to be succored but not smothered by the values of architectural culture. In plan, detail, and massing this house recaptures the *Shingle Style's* hybridization of Classical and vernacular elements - a synthesis that at once ennoble the rituals of everyday life



5. R. Stern. Residencia en Chilmark. Planta Baja.

cismo de Jefferson. En una ciudad próxima a las costas de Nueva Jersey, donde abundan las villas de fin de siglo de aire italiano, pude diseñar una casa grande invocando la tradición del paisaje y la arquitectura fuertemente integrados, característica de la villa clásica. Las fuentes de la casa de Nueva Jersey (1984-87) son variadas: las villas del propio Renacimiento italiano y las villas anglo-americanas de corte italiano diseñadas a finales de siglo por diversos arquitectos, incluyendo a Charles Platt, Thomas Hastings e incluso al bisoño Frank Lloyd Wright. El alzado meridional y su jardín adyacente son el ejemplo más claro de cómo el diseño trata no de presentar la casa como un objeto enfrentado con la naturaleza, sino como un conjunto de pabellones que dominan una serie de jardines escenográficos. Revestida de estuco enmarcado con ladrillo, parece tener la albañilería monumental de una villa italiana, pero esta impresión queda debilitada por la transformación de un motivo renacentista italiano, la *serliana*, en una gran ventana de doble altura inconcebible en la Vicenza del siglo XVI. La pérgola, extendida antes de que empiece la pared virtualmente acristalada del piso principal, mantiene la conversación entre interior y exterior, entre arquitectura y paisaje, comenzada por la *serliana*, pero esta historia sólo refleja toda su complejidad en el piso bajo con arcadas, que alude al Palazzo del Tè de Giulio Romano. En el diseño, la innovación contemporánea de una piscina cubierta llega a formar parte del diálogo sobre las ambigüedades entre interior y exterior, típicas de los jardines italianos. Por ejemplo, la piscina

interna tiene su réplica análoga en el patio hundido al que se abre. Las grutas absidales a ambos lados del patio ofrecen un amanerado comentario acerca de la cualidad transitoria del espacio entre el mundo y lo subterráneo, entre la civilización y la naturaleza, un comentario que continúa en la perspectiva forzada del patio cuando se eleva hacia el sur.

La villa cercana (1982-84) es también de aire italiano. Construida realmente sobre los cimientos de una casa tipo rancho de los años cincuenta, estaba inspirada en las villas de principios de siglo concebidas por Charles Platt y en el diseño totalmente clásico de Frank Lloyd Wright para la casa Winslow (1893). Por supuesto hay diferencias. Una casa anterior, de cien o quinientos años atrás, nunca habría tenido esta profusión de puertas de cristal abriéndose a la terraza que domina el océano Atlántico. No creo que tengamos que construir exactamente como lo hacían los arquitectos del siglo XVI o de principios del siglo XX. Los estilos no están congelados; no podemos volver simplemente a ellos de un modo literal, como tampoco podemos volver a una tradición artesanal ingenua o inconsciente. Esto nunca ha sido posible en el mundo moderno. No me dedico a diseñar estos edificios, nuevos pero viejos, como si fuera un estricto historicista académico ni como un simple negociante que hace edificios de un modo inconsciente en una población que está fuera del tiempo o del mundo más amplio de las ideas. Más bien intento forjar una síntesis totalmente moderna entre los modos tradicionales de edificar, el lenguaje vernáculo de la construc-

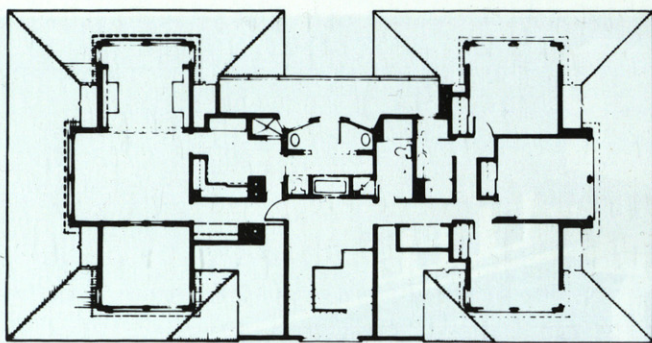
with memories of cultural traditions, and creates an architectural statement not so much of its time as of its place. The house declares but does not flaunt its modernity; traditional forms are subtly modified, but their representational character is retained and the massing of the house intensified by the geometrical clarity of its predecessors. The iconic elements of the façades—the entrance porch, the eyebrow dormers, and the turret overlooking the garden—are applied to the relatively straightforward mass of the house, their slightly inflated scale accentuating the dialogue between the mundane and the meaningful, between a specific place and the memory of grander places long since left behind.

These Shingle Style houses have a specific context, and a specific cultural and architectural tradition that extends back to the earliest history of European colonization on American shores. There are, however, American places where the context has been invented within the last hundred years, and where the new context was a self-consciously architectural invention, without ties to either

the wood vernacular of New England or Jefferson's Classicism. In a town near the New Jersey shore where turn-of-the-century Italianate villas abound, I was able to design a large house invoking the tradition of tightly integrated landscape and architecture characteristic of the Classical villa. The sources of the New Jersey house (1984-87) are various: the villas of the Italian Renaissance itself and the Anglo-American Italianate villas designed by various architects around the turn of the century including Charles Platt, Thomas Hastings and even the fledgling Frank Lloyd Wright. The south elevation and its adjacent garden are the most direct example of how the design tries not to present the house as an object set against nature, but as a set of pavilions commanding a series of scenographic gardens. Sheathed in stucco trimmed with brick, it appears to have the monumental masonry of an Italian villa, yet this impression is undercut by the transformation of an Italian Renaissance motif, the *Serliana*, into a large, double-storey window inconceivable in Vicenza in the sixteenth century. The pergola strung before the virtually glazed wall of the

main story begins carries on the commentary between interior and exterior, architecture and landscape, begun by the *Serliana*, yet the story only begins in all its complexity at the arcaded lower story, which alludes to Giulio's Palazzo del Tè. In the design, the contemporary innovation of an enclosed swimming pool becomes part of the dialogue about the indoor-outdoor ambiguities typical of Italian gardens. For example, the indoor pool has its analagous double in the sunken court which it opens onto. Apsidal grottoes at both ends of the court offer a mannered commentary on the transitional quality of the space, between the world and the underground, between civilization and nature, a commentary that continues in the forced perspective of the court as it rises to the south.

The nearby villa (1982-84) is also Italianate. Actually built on the foundations of a 1950s ranch house, it was inspired by Charles Platt's early twentieth century villas and by Frank Lloyd Wright's fully Classical design, for the Winslow House (1893). There are differences of course. An earlier house, a hundred or five-hundred years ago, would never



6. R. Stern. Residencia en Chilmark. Planta Superior.

ción con armazón de madera y de los muros forrados también de madera, y las grandes reglas de composición y las grandes aspiraciones de un ideal humanístico encarnadas en el término clasicismo.

He descrito casas en dos clases de lugares norteamericanos: el de la comunidad tradicional con una herencia arquitectónica vernácula y clásica desarrollada durante cientos de años, y el de la comunidad de un centro de vacaciones más reciente cuya identidad arquitectónica fue creada a finales de siglo. En East Hampton y, en menor medida, en Jersey Shore me sentí obligado con la tradición. En la casa situada en un emplazamiento que domina la Oyster Bay en Mill Neck, Long Island (1981-83), sin embargo, no había otra identidad contextual definida que no fuera la mezcla de casas bonitas con otras vulgares en una zona de fincas campestres de fin de siglo subdivididas en urbanizaciones contemporáneas. El terreno era lo bastante grande como para que la casa existiera como una entidad en sí misma, sin ninguna relación con sus alrededores. Recurrí a Edwin Lutyens y a su síntesis de los lenguajes vernáculo inglés y clásico en sus diseños de casas de campo, y añadí algo del estilo vernáculo americano de la casa de madera. En su espíritu, la casa se basa en Tigbourne Court (1899), de Lutyens, combinando una fachada de entrada regular con un aspecto más abierto y a base de pabellones hacia el jardín y el paisaje lejano. La transición desde lo regular y clásico hasta lo más vernáculo se expresa de varios modos, desde la regularidad tripartita de la fachada de

entrada en ladrillo visto —un bloque central flanqueado por dos alas de una planta— hasta las fachadas posterior y lateral forradas de tejas de madera, con su diversidad de terrazas, hastiales y porches, e incluso una pared de ventanas trazada según una curva de piano, un recurso inimaginable sin el Cubismo de los años diez y veinte. Sin embargo, hay una continuidad clásica en todo el diseño, específicamente en los elementos clásicos explícitos de la casa, las dos columnas toscanas *in antis* de la entrada, un orden que se lleva a través de la casa, generando las proporciones del interior, y a los porches, donde las columnas enmarcan la vista.

La complejidad de la planta y el estilo en esta casa es una respuesta a las complejas exigencias del emplazamiento. La planta está dividida en zonas para defender los espacios de estancia de la familia de una carretera rural muy concurrida. La entrada está colocada para aprovechar al máximo sensación de intimidad. Y la masa a base de pabellones responde a las conflictivas exigencias de la espectacular vista hacia el este y el deseo de tener la máxima luz posible procedente del sur. Lutyens, arquitecto inglés, había resuelto magistralmente problemas similares hace casi noventa años, y yo no dudé un instante en adaptar sus ideas para mi diseño de una casa norteamericana. La casa norteamericana depende de las formas y las ideas importadas del extranjero, que luego se adaptan pragmáticamente a las circunstancias del país.

En Hewlett Harbor, Nueva York, tuve una sensación de libertad

have had the profusion of glass doors opening onto the terrace, which overlooks the Atlantic Ocean. I don't think we have to build precisely as early twentieth century, or sixteenth century architects did. The styles are not frozen, we can't just return to them literally, just as we can't return to a naive or unself-conscious craft tradition. Such has never been possible in the modern world. I do not go about designing these new-old buildings as though I were either a strict academic revivalist or a simple tradesman creating buildings, unself-consciously in a village cut off from time or the wider world of ideas. Rather, I attempt to forge a wholly modern synthesis between the traditional ways of building, the vernacular of wood frame construction and wood sheathed walls, to the big rules of composition, and the big aspirations to a humanistic ideal that is embodied in the term Classicism.

I have discussed houses in two types of American places, that of traditional community with a vernacular and Classical architectural tradition developed over hundreds of years, and that of a more recent resort community whose

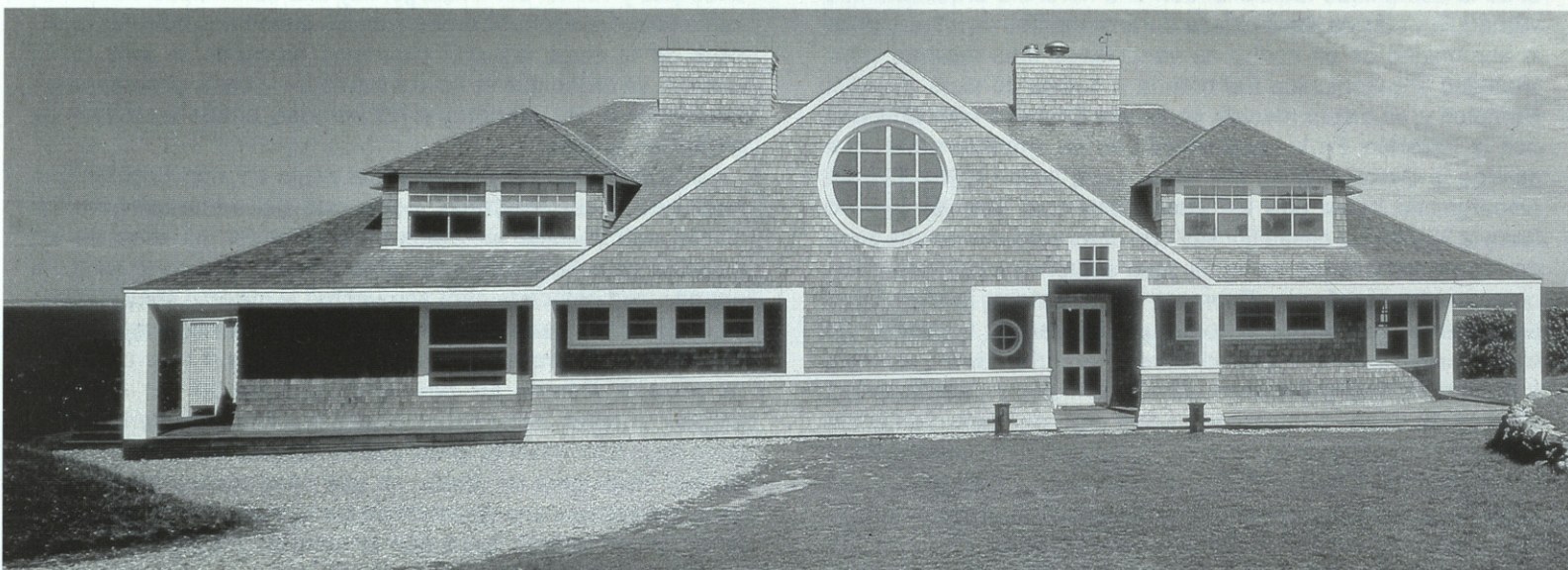
architectural identity was invented at the turn-of-the-century. In East Hampton, and to a lesser degree, the Jersey Shore, I felt an obligation to tradition. For a house on a site overlooking Oyster Bay in Mill Neck, Long Island (1981-83), however, there was much less of a defined contextual identity, other than the mixture of beautiful and banal houses in an area of turn-of-the-century country estates subdivided into contemporary suburbia. The site was large enough for the house to exist as its own entity, without any visual relation to its neighbors. I turned to Edwin Lutyens synthesis of the English vernacular and Classical in his country house designs, and added some of the American wood house vernacular. In spirit, the house builds upon Lutyens's Tigbourne Court (1899), combining a formal entrance façade with a more pavilionated and open aspect towards the garden and the distant landscape. The transition from the formal and Classical to the more vernacular is expressed in several ways, from the tripartite formality of the brick-faced entrance façade, a central block flanked by two one-story wings, to shingle-clad rear

and side façades with their variety of terraces, gables, and porches, and even a piano-curve window wall, a device unimaginable without the cubism of the 1910s and 1920s. There is a Classical continuity throughout the design, however, specifically in the explicit Classical elements of the house, the two Tuscan columns *in antis* at the entrance, an order which is carried through the house, generating the proportions of the interior, and on to the porches, where columns frame the view.

The complexity of plan and style in this house is a response to the complex demands of the site. The plan is zoned to defend family living spaces from a well-traveled country road. Its entrance is located to maximize the sense of privacy. And its pavilionated massing responds to the conflicting demands of its spectacular view to the east and the desire for as much south light as possible. Lutyens, an English architect, had masterfully resolved similar problems almost ninety years ago, and I felt no hesitation in adapting his ideas for my design of an American house. The American house depends on forms and ideas imported



9.



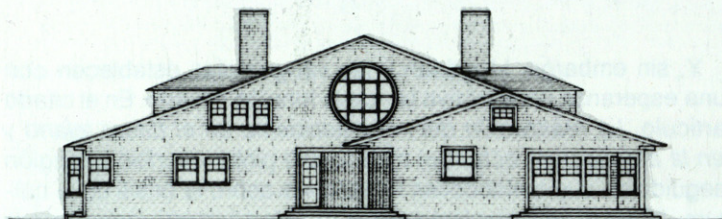
10.

9. R. Stern. Residencia en Farm Neck. Fachada Este.

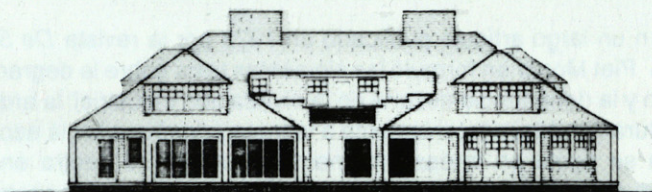
10. R. Stern. Residencia en Chilmark. Fachada Este.

11. R. Stern. Residencia en Farm Neck. Alzado Sur.

12. R. Stern. Residencia en Chilmark. Alzado Oeste.



11.



12.

similar al elegir mi paleta arquitectónica. Al tratarse de una minuciosa renovación de una tortuosa casa suburbana de los años cincuenta (1984-87), el diseño usa diferentes niveles de discurso arquitectónico para distinguir entre las funciones públicas y las privadas. La cara pública de la casa es un patio de entrada regular, flanqueado en dos de sus lados por muros de ladrillo y en el tercero por una fachada que encuentra su inspiración en la Pitzhanger Manor (1800-2), de John Soane, y en el Ashmolean Museum (1839-45), de C.R. Cockerell. La colosal columnata jónica, que es agresivamente *pública* por su escala monumental y agresivamente erudita por sus referencias al gran estilo clásico inglés, está modulada por las columnitas metálicas delicadamente proporcionadas que soportan la marquesina del porche y que indican también la escala de las habitaciones situadas dentro. La expresión clásica totalmente desarrollada de la fachada continúa en el interior, donde la escala y el detalle clásicos se usan para articular la diafanidad y la continuidad espacial de una casa contemporánea. La fachada oeste, que domina un canal navegable que atraviesa las marismas, se abre al paisaje con largas filas de ventanas francesas y no tiene las columnas y el entablamento del frente; sin embargo, incluso la terraza, el marco más privado y contemporáneo, está sujeta al orden clásico. La terraza, bordeada por la casa en tres de sus lados, es una especie de réplica del patio de entrada, que es otra habitación exterior. Su fachada está dividida en tres tramos por pilastras de una planta y media de altura. Flanqueada por alas rematadas con hastiales, la fachada forma parte también de una composición tripartita más amplia que asume la forma de una

casa de campo *palladiana*.

La casa unifamiliar norteamericana es una casa de ensueños, autobiográfica y obsesiva, que a menudo funde el gusto personal con el destino nacional. Es al tiempo europea y norteamericana: europea por sus orígenes arquitectónicos últimos, ya sean éstos la casa vernácula inglesa, la villa renacentista italiana o la propia arquitectura clásica antigua; norteamericana por su insistencia en que la casa sea un templo para la familia, y por el pragmatismo y el eclecticismo empleados para construir ese templo. El pragmatismo y el eclecticismo fueron los rasgos sobresalientes de Jefferson en Monticello. Su pragmatismo es evidente en el uso de los materiales que tenían a mano, en la adopción de técnicas constructivas eficaces, y en su ardiente preocupación por la comodidad y la tranquilidad domésticas, algo que siempre distinguiría la casa norteamericana de la inglesa, por ejemplo. Con respecto al eclecticismo del diseño de Jefferson y del de los arquitectos norteamericanos posteriores a él, yo diría que estaba inspirado en una sensación de libertad: una sensación de ser al fin libres de vagar por el paisaje de los continentes y por el paisaje de la mente, libres de elegir lo que era apropiado, lo que era mejor. Monticello, en lo alto de la colina, dominaba el continente aún no colonizado hacia el oeste, no se sentía obligado con la tradición. Sin embargo, Jefferson decidió no inventar un lenguaje nuevo para una tierra nueva, sino trabajar con uno ya existente, usándolo de un modo nuevo para decir cosas nuevas. El presente deriva necesariamente del pasado mientras reflexiona sobre él; de las tensiones que nacen inevitablemente de esta dialéctica surge el arte.

Traducción: Jorge Sainz

from abroad, which are then pragmatically adapted to American circumstances.

In Hewlett Harbor, New York, I had a similar sense of freedom in choosing the architectural palette. A thoroughgoing renovation of a rambling 1950s suburban house (1984-87), the design uses different levels of architectural discourse to distinguish between the public and private functions of the house. The public face of the house is a formal entry court, bounded on its sides by brick walls and on the third by the façade which takes its cues from Sir John Soane's Pitzhanger Manor (1800-2) and C.R. Cockerell's Ashmolean Museum (1839-45). The colossal Ionic colonnade, which is aggressively *public* in its monumental scale and aggressively erudite in its references to High Style English Classicism, is modulated by the delicately scaled metal colonnettes supporting the porch canopy, which also indicate the scale of the rooms within. The fully developed Classical expression of the façade continues in the interior, where the Classical scale and detail are used to articulate the openness and spatial

continuity of a contemporary house. The west façade, which overlooks a navigable channel that cuts through tidal marshes, is open to the landscape with its long rows of French doors, and does not have the columns and entablature of the front, yet even the more private, more contemporary setting of the terrace is subject to Classical order. The terrace, bordered by the house on three sides, is a kind of double for the entry court, another outdoor room. Its façade is divided by one-and-a-half-storey-high pilasters into three bays. Flanked by gable-fronted wings, the façade is also part of a larger tripartite composition which assumes the form of Palladian country house.

The American single-family house is a dream house, autobiographical and obsessive, often conflating personal taste with national destiny. It is both European and American: European in its ultimate architectural sources, whether those are the English vernacular house, the Italian Renaissance villa, or ancient Classical architecture itself; American in its insistence that the house be a temple to the

family, and in the pragmatism and eclecticism employed in building that temple. Pragmatism and eclecticism were the salient features of Jefferson's Monticello. His pragmatism is evident in the use of the materials at hand, the adoption of efficient building techniques, and his ardent concern for domestic comfort and ease, which would always distinguish the American house from the English, for example. In regard to the eclecticism of Jefferson's design and those of American architects after him, I would suggest that it was inspired by a sense of freedom - a sense of being at last free to roam the landscape of the continents and the landscape of the mind, free to choose what was appropriate, what was best. Monticello, high on its hill, overlooking the unsettled continent to the west, had no obligation to tradition. Yet Jefferson chose not to invent a new language for the new land, but to work with an existing language, using it in a new way to say new things. The present necessarily grows out of the past as it reflects upon it, out of the tensions that inevitable rise in such a dialectic, grows art.

Robert A.M. Stern