

Trabajo Fin de Grado

El papel del mobiliario en la redefinición del espacio doméstico, Case Study Houses 1/4 Memoria

Autor

Lucía María Ferrer Gómez

Director

Raimundo Bambó Naya

Escuela de Ingeniería y Arquitectura 2013

Resumen

Tras la Segunda Guerra Mundial, se inicia un periodo de cambios sociales y económicos en los Estados Unidos. La creación de una vivienda acorde a los nuevos valores de la sociedad se convierte en la necesidad del momento. La arquitectura de postguerra supone un cambio en la concepción del habitar. La casa pasa a ser vista como el telón de fondo de la vida que se desarrolla en su interior

El Programa Case Study House (1945-1966), promovido por la revista Arts & Architecture, representa un momento icónico en la historia de la vivienda estadounidense del siglo XX en la cual, además de proponer un nuevo modelo de espacio doméstico, confluyen ideas como la prefabricación, la incorporación de la industria, la importancia de las imágenes, la publicidad e incluso la propaganda. El mobiliario desempeña un papel fundamental, en tanto que contribuye, condiciona y sobre todo define el *Good Life* (La Buena Vida) que esta arquitectura hace posible.

El trabajo presenta una aproximación al contexto, a continuación se analizan las características de estas viviendas en las cuales se manifiestan diversas interacciones, influencias y traslaciones entre arquitectura y mobiliario, para finalmente plasmar las reflexiones derivadas del estudio anterior mediante un recorrido a través de las estancias seleccionadas de varios ejemplos que reproduce el típico día de una familia estadounidense.

Mobiliario – Arquitectura doméstica – Vivienda unifamiliar – Case Study Houses – Estados Unidos – S. XX – Postguerra – Espacio – Estilo de vida – Estandarización

Inc	dice	
1. Introducción	5	
2. Contexto		
2.1. "De misiles a lavadoras"	7	
2.2. La era de la abundancia	10	
2.3. "Tras la guerra total puede llegar el habitar total"		
2.4. "El vínculo emocional de la arquitectura con el paisaje"	16	
3. El Programa Case Study House		
3.1. "Buenos arquitectos, buenos industriales, buena vivienda		
3.2. Espacio doméstico y mobiliario		
3.2.1. Unidad espacial		
3.2.2. Conexión entre interior y exterior		
3.2.3. La vivienda como contenedor de objetos		
4. The American Way of Life		
5. Bibliografía		

Introducción

La vivienda ha sido uno de los programas protagonistas de la arquitectura del siglo XX. Durante este periodo el espacio doméstico ha experimentado una importante evolución, que ha sido tratada desde diversos puntos de vista. Sin embargo, cómo el mobiliario contribuye, condiciona, apoya y sobre todo define el espacio doméstico constituye una cuestión significativa escasamente abordada. Múltiples trabajos han estudiado la vivienda durante este periodo desde aspectos programáticos, constructivos, formales, sociopolíticos y culturales, pero se echan en falta algunos textos en los que se analice de qué manera el mobiliario influye en el espacio interior y cómo define un determinado estilo de vida.

Son varios los motivos por los que se han elegido las Case Study Houses para estudiar esta cuestión. Forman un conjunto acotado en espacio y tiempo (Los Ángeles, 1945-1966), a la vez que representan un hito de la vivienda unifamiliar del siglo pasado. Surgen desde la necesidad de reconversión de la industria militar tras la Segunda Guerra Mundial, a partir de una revista, Arts & Architecture, dedicada al mobiliario y la arquitectura. Su labor de difusión ha conseguido que sean consideradas ejemplos del diseño estadounidense tanto en el campo arquitectónico como en relación al mobiliario. Éste desempeña una importante función en la vivienda, ya que la concepción del espacio dependerá en gran medida de cómo esté amueblado. El objetivo, pues, será estudiar cuál es *el papel del mobiliario en la redefinición del espacio doméstico*, tomando como marco las Case Study Houses.

El desarrollo de este trabajo se iniciará desde una aproximación al contexto, marcada por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, que condicionará en gran medida las necesidades de la sociedad estadounidense. A continuación, se realizará un estudio sobre las características de estas viviendas en las cuales se manifiestan diversas interacciones, influencias y traslaciones entre arquitectura y mobiliario. Para finalmente, plasmar las reflexiones derivadas del análisis anterior a través de un recorrido que reproduce el típico día de una familia estadounidense en una hipotética vivienda cuyas estancias corresponden a diversos ejemplos de las Case Study Houses. Con el estudio de estos interiores se observará cómo el mobiliario contribuye a generar el

1

espacio doméstico tanto como la arquitectura que lo contiene. Este esquema nos permite abordar la lectura conociendo los cambios que tuvieron lugar en la sociedad de postguerra de los Estados Unidos y cómo influyeron en la vivienda, plasmándolos después sobre un ejemplo concreto, el Programa Case Study House.

La presente memoria se acompaña de tres anexos, en los que se incluyen: las imágenes mencionadas en el texto, un inventario del mobiliario que aparece en las viviendas y un tercer documento con la información publicada por la revista Arts & Architecture sobre cada una de las casas que componen el programa, desde 1945 hasta 1966, habiendo sido utilizada como fuente principal de la investigación. El anexo de imágenes resulta de gran importancia y se recomienda la lectura de la memoria acompañada de la visión de las fotografías. Éstas aparecen en miniatura a lo largo del escrito, pero en el documento gráfico se percibe de mejor manera el ambiente doméstico plasmado en las instantáneas. Sin ellas resulta imposible llegar a un completo entendimiento de la idea de arquitectura que se transmite en las Case Study Houses. La relación existente entre arquitectura y fotografía es muy potente en estas casas y no pueden concebirse la una sin la otra.

Ésta última es desde la modernidad la mejor compañera y divulgadora de la arquitectura. Como expresa lñaki Bergera, "Todos los prohombres de la modernidad confiaron la plasmación visual de su obra a un determinado fotógrafo [...] Estas relaciones resultaron determinantes en la recepción y asimilación de la arquitectura moderna".¹ Las imágenes desempeñan en las Case Study Houses un papel fundamental. No sólo en su difusión, sino que resultan esenciales para su comprensión y experimentación. La sensación de confort y bienestar que esta arquitectura transmite se percibe totalmente a través de la fotografía. La calidez traspasa las instantáneas invitando a habitar al momento cualquiera de sus interiores.

Así, en un intento de compartir con el lector esta apacible idea de domesticidad, se presenta a continuación la memoria que recoge el volumen principal de la investigación realizada.

¹ BERGERA, Iñaki, «Miradas modernas», Arquitectura Viva nº153, junio 2013, p. 16.

2

El siguiente punto no pretende contextualizar la arquitectura residencial estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial, ni siquiera el Programa Case Study House en su totalidad, sino que el propósito es ahondar en aquellas cuestiones significativas del momento y que afectan directamente al objeto de estudio: el papel del mobiliario en la redefinición del espacio doméstico. Se analizan cuatro cuestiones: la reconversión de la industria militar y la aplicación de sus técnicas y materiales a la construcción, los cambios culturales que produce la difusión de la cultura de la mercancía, la nueva concepción del espacio doméstico de postguerra y cómo se ve materializado en la arquitectura californiana de mediados del siglo XX. ²

2.1. "De misiles a lavadoras"

La entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial supuso una exaltación del sentimiento patriótico y un importante impulso al desarrollo económico. Dos figuras como Henry Ford, magnate de la industria del automóvil, y Henry J. Kaiser, empresario dedicado a la producción aeronáutica, transformaron y crearon nuevas industrias destinadas a abastecer la hiperactiva maquinaria de guerra. Se construyeron bombas, armas, tanques y aviones, viéndose aumentada veinte veces la capacidad aérea de Estados Unidos entre 1940 y 1944.³

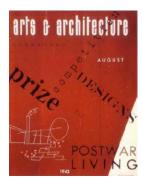
Las necesidades militares estimularon el desarrollo de los nuevos materiales como los plásticos o los derivados sintéticos. También se produjo un aumento de la producción de materiales ya

² Para un contexto general del periodo en California: COLOMINA, Beatriz, Capítulo 1, 1949 y capítulo 2, La DDU en el MoMA, La Domesticidad en Guerra | COLL-BARREU, Juan, capítulo 5, Desaparición de las convicciones, Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960 | ÁBALOS, Iñaki, "A bigger splash", la casa del pragmatismo, La buena vida, | HINES, Thomas S., Architecture of the sun: Los Angeles Modernism 1900-1970.

³ PÁEZ GONZÁLEZ, Rubén, « Programa Case Study House, un sistema tecnológico acorde al progreso de la construcción: caso de transferencia tecnológica de la industria en la construcción de viviendas», Trabajo Final de Máster, Universidad Politécnica de Cataluña, 2011. p. 12.



1. Anuncio de "Contrachapado para la guerra... después para la paz".



2. Portada de Arts & Architecture, anunciando el concurso Diseños para la vida de posquerra. Agosto, 1943.

existentes tales como la fibra de vidrio, el aluminio y los adhesivos químicos, que incidirán en el mayor uso de la madera y mejorando la resistencia de los contrachapados. La madera contrachapada será uno de los materiales que transformará la industria y en especial la militar, por su extenso campo de aplicación.

La provisión de materiales para fines militares paraliza prácticamente la edificación durante los años de la guerra, al impedir el uso de metales y limitar considerablemente la utilización de otros materiales de construcción. Tras la victoria, el país se focaliza en la reconversión industrial y todas las investigaciones se trasladan a la producción de bienes de consumo, "transformando la industria de guerra en industria de paz, [...] pasando de misiles a lavadoras".⁴ La guerra se había convertido en el catalizador del desarrollo industrial. 1.

Con la vuelta de los soldados al hogar, se produjo una demanda masiva de vivienda. Se trataba de producirlas en el menor tiempo posible y a bajo coste, por lo que la aplicación de los métodos industriales de estandarización y producción en cadena supuso un gran avance para la creación de viviendas tipo, que permitían la reproducción de la casa modelo tantas veces como fuera preciso.

2. Charles Eames animaba esta reconversión cuando decía:

Ahora sabemos que el milagro de la industria bélica puede y debe formar parte del mundo en tiempos de paz, una realidad que ya no se puede negar; [...] Por la propia naturaleza del progreso, se ha convertido en parte de nosotros mismos y en el MEDIO por el cual vivimos los unos con los otros.⁵

Así, materiales y tecnologías que habían sido creados por la industria militar fueron adoptados por la construcción, aplicando los procesos tecnológicos propios al campo de la arquitectura.

De modo análogo puede encontrarse la fascinación de Le Corbusier por las tecnologías desarrolladas durante la Primera Guerra Mundial, en su sueño de una arquitectura que podía

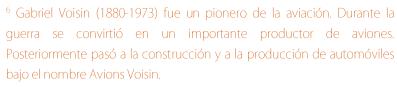
⁴ COLOMINA, Beatriz, La Domesticidad en Guerra, Actar, Barcelona 2006, p. 8.

⁵ EAMES, Charles, ¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño?, Ed. Gustavo Gili, Colección GGmínima, Barcelona 2007, [«What is a house?», Arts & Architecture, julio 1944], p. 13.

"reciclar" los materiales y técnicas militares para producir viviendas en serie.

Es así como surge su relación con Gabriel Voisin⁶, quien después de la guerra intentaba reconvertir sus fábricas de aviones militares irrumpiendo en la industria de la construcción⁷. 3. En las Case Study Houses, uno de los más importantes conjuntos residenciales de postguerra difundido a través de la revista californiana Arts & Architecture, se ejemplifica de igual manera el impacto de la guerra sobre las técnicas y materiales específicos empleados en la producción de vivienda, reciclando los productos y técnicas puestos a prueba en la guerra. Pero aquí reside la novedad respecto al conflicto anterior, los propios arquitectos se habían implicado en el desarrollo de los productos militares. "Los arquitectos europeos durante la Primera Guerra Mundial están bien en el frente o bien en casa, sin empleo o pintando (como Le Corbusier), sin embargo, los arquitectos americanos durante la Segunda Guerra Mundial trabajan para el ejército". 8

Charles y Ray Eames trabajaron durante la guerra con John Entenza produciendo artículos militares en contrachapado.⁹ En 1941-42 diseñaron una tablilla ortopédica destinada a reemplazar al antiguo modelo de metal utilizado hasta entonces que no sujetaba suficientemente la pierna y producía gangrena. 4. La tablilla fue muy apreciada en el campo de batalla, diseñando también camillas y más tablillas de contrachapado para sujetar el brazo, obteniendo éstas a partir de piezas de avión de contrachapado moldeado. 5. En 1945, los Eames estaban produciendo armarios modulares, sillas y mesas de contrachapado moldeado con la tecnología desarrollada por el ejérito.



⁷ COLOMINA, Beatriz, Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media, MA: MIT Press, Cambridge 1994, p. 159.



3. Le Corbusier, "Les Maisons Voisin", L'Esprit Nouveau, núm. 2, 1920.



4. Primeras tablillas producidas en contrachapado.



5. Demostración de cómo se utilizó la tablilla durante la guerra, 1943.

⁸ COLOMINA, Beatriz, La Domesticidad en Guerra, op. cit., p. 28.

⁹ Charles Eames inventó una máquina que le permitiera moldear y curvar la madera contrachapada, a la que llamó «máquina KAZAMI». El proceso consistía en la introducción de aire en una membrana inflable, que presionaba la pieza de madera contra un molde de yeso calentado que configuraba la forma deseada.





6. Primeras sillas experimentales de los Eames, 1945.

El material militar se había convertido ahora en la base del mobiliario y de la arquitectura doméstica. 6.



7. Anuncio de E-Z-Eye.

2.2. La era de la abundancia

Tras la guerra, se inicia un periodo de prosperidad económica en Estados Unidos que produjo un nuevo estilo de vida suburbana vinculada al automóvil, a la aparición de las primeras grandes superficies comerciales y a los nuevos objetos de consumo, como televisores y microondas. "Todo esto creó un potente sueño de riqueza doméstica que colisionó con la austera visión arquitectónica del movimiento moderno".¹⁰ 7.

El modelo de familia a la que esta industria se dirigía era determinante, tomó como blanco al consumidor de clase media, entendido como una figura totalmente nueva, un "hombre nuevo" ¹¹ según Entenza, que al volver de la guerra prefiere vivir en un entorno moderno utilizando las últimas tecnologías. "Era como si la guerra hubiera educado el gusto, la sensibilidad estética del público". ¹² Los años de bonanza tras la crudeza vivida en la guerra trajeron consigo una serie de cambios en las relaciones sociales que derivaron en una nueva cultura, una nueva expresión doméstica en la que la casa define una forma de vida. El interior,

¹⁰ GALVÁN DESVAUX, Noelia, «Concursos para la casa americana de posguerra», Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid.

¹¹ ENTENZA, John, «Competition: Design for Postwar Living», California Arts & Architecture, abril 1943.

¹² COLOMINA, Beatriz, op. cit., p. 12.

como lugar de protección y unidad familiar se llena de artilugios dando lugar a una nueva concepción del espacio doméstico junto a los objetos.

A partir de la reconversión industrial, publicidad de vehículos, electrodomésticos y todo tipo de objetos para la casa bombardean las retinas de las familias americanas promoviendo el estilo de vida moderna. La felicidad doméstica se muestra como un bien de consumo. "Imágenes del paraíso doméstico, virtuosamente diseñadas, se lanzaban al mundo como parte de una campaña de propaganda cuidadosamente orquestada" 13 en las que se difunde la realidad idealizada que toda familia deseaba.

No se trataba sólo de la promoción de los propios objetos, sino que la cultura de consumo iba más allá, tratando de mostrar el tipo de vida y la felicidad que la gente alcanzaba con ellos. 8.

Alison y Peter Smithson describen la publicidad americana de postguerra en términos de "buenas imágenes": "Anuncios que no intentan venderte un producto más que como un accesorio natural de todo un estilo de vida". ¹⁴

El aumento de velocidad de la modernidad generó también un nuevo concepto de diseño en los bienes de consumo, la obsolescencia programada¹⁵ o *la cultura de usar y tirar.* 9. El término introducía la planificación del fin de la vida útil de un producto de manera que éste quedase obsoleto en un periodo de tiempo. La obsolescencia surgió como un estímulo positivo de la demanda en animar a los consumidores a comprar de forma artificialmente acelerada nuevos productos, al mismo tiempo que la corta durabilidad y el constante cambio dejaba atrás los vínculos y pertenencias sentimentales de otra época.

La arquitectura pasó a ser también un objeto más de consumo bien empaquetado del *Good Life* (La Buena Vida), situándola dentro de una nueva cultura objetual y un nuevo culto a la domesticidad. 10. Las casas modelo se convertían en inseparables del conjunto de productos que exhibían, "la arquitectura



8. "Casa llena de plástico".



9. Productos de Tupperware dispuestos en una carretera.



10. Anuncio «A House with a future».

¹³ lbídem., p. 12.

¹⁴ SMITHSON, «But today we Collect Ads», Ark magazine n. 18, noviembre

¹⁵ PÁEZ GONZÁLEZ, Rubén, op. cit., p. 12.



11. Detalles de la casa Eames y el estudio anexo.



12. Dibujo de Ray Eames de la exposición para la «Vida Moderma».

doméstica quedó absorbida por un flujo de imágenes, y una nueva forma de domesticidad surgió de las imágenes mismas". ¹⁶ 11.

Para los Smithson, las imágenes eran la nueva arquitectura de los cincuenta, lo que representa una transformación fundamental respecto a las décadas anteriores. "Los edificios se habían convertido en imágenes y las imágenes se habían convertido en una especie de edificio, habitado igual que cualquier otro espacio arquitectónico".¹⁷ 12.

"After total war can come total living"

13. Anuncio para Revere Copperland Brass.

2.3. "Tras la guerra total puede llegar el habitar total"

Con la masiva oleada de soldados de regreso al hogar, la arquitectura debía centrarse en dar forma al ideal de la nueva vivienda y al estilo de vida de sus habitantes tras el conflicto. 13. Surgieron así los concursos y exposiciones de vivienda de postguerra, mediante los que se trataba de acercar a la familia de clase media americana el tipo de vivienda estandarizada, con posibilidad de reproducción y adaptable a cualquier barrio suburbano. Los participantes eran animados a crear un "modelo de vida para el trabajador americano" y su familia. Estas viviendas supusieron un nuevo enfoque de la casa prefabricada, pero no tenían la intención de abordar tan sólo la demanda de viviendas a corto plazo: se trataba de una nueva forma de vida.

Algunos de estos concursos fueron organizados por la *revista Arts* & *Architecture*, como Diseño para la Vida de Posguerra en 1943 y un segundo concurso en 1944 patrocinado por la US Plywood Association (la Asociación Americana de Contrachapado). Aunque quizás el más conocido fue "Design for Postwar Living" también en

¹⁶ COLOMINA, Beatriz, op. cit., p. 8.

¹⁷ SMITHSON, Alison y Peter, "Eames Celebration", Architectural Design, septiembre 1966.

1944, del que surgió el programa de las Case Study Houses. Pero los concursos que trataban de definir la casa de postguerra no fueron sólo patrocinados por publicaciones. Las empresas de materiales, que hasta ese momento habían destinado su producción al conflicto encontraron en esta vía un modo de reenfocar el futuro de sus productos.

Se produjeron cambios también en los sistemas de representación de la arquitectura. Otto Neurath constató que el sistema de representación existente resultaba inaccesible para el público y trató de solucionarlo mediante la creación de iconos universales. Surgió así el sistema ISOTYPE¹⁸, un lenguaje visual mediante imágenes tipográficas creado en el Círculo de Viena. 14. Los diagramas y gráficos resultaron ser dibujos que permitían mayor expresividad, y que eran sugerentes y llamativos para el público al que se destinaban los anuncios. 15.

Así, de la representación canónica se pasó a formas divulgativas relacionadas con la publicidad. Como ejemplo esta perspectiva isométrica de la CSH n°24 (Q. Jones y F. Emmons, 1961), donde se muestra el escenario doméstico en el que intervienen los habitantes, tratando de acercar el modo de vida a la familia media estadounidense. 16.

La arquitectura de postguerra no fue simplemente la arquitectura luminosa que vino después de los años oscuros de la guerra. Fue también la "arquitectura agresivamente feliz" 19 que surgía de la guerra. Supuso un cambio en la concepción del habitar, que se materializó en una nueva forma de domesticidad. La casa debía recoger todas las necesidades de la familia en sus actividades diarias, por lo que no se piensa en el programa en sí mismo, sino que éste viene definido por los usos y funciones específicas de cada usuario. "La casa debe pasar inadvertida en beneficio de las



14. Isotipos de Otto Neurath.



15. "Case Study House 8 + 9".



16. CSH n°24, isométrica que muestra a la familia en la cocina.

¹⁸ El filósofo y educador Otto Neurath y el ilustrador Gerd Arntz desarrollaron el sistema Isotype (denominación que viene de "International System of Typographic Picture Education") con el objetivo de comunicar información a través de un sencillo medio no verbal, lo que hacía de éste un sistema de carácter universal.

¹⁹ COLOMINA, Beatriz, op. cit., p. 12.



17. "¿Qué es una casa?". Charles Eames



18. Walter e Ise Gropius desayunando.

opciones creativas de sus ocupantes". Charles Eames, cuando él mismo se preguntaba ¿Qué es una casa?, respondía dibujando una serie de esquemas en los que una persona lleva a cabo las diferentes acciones que conforman su día a día. 17. "La casa", decían los Eames, "no debe exigir nada por sí misma, sino que debe ayudar como telón de fondo a la vida en el trabajo y como reorientadora y "amortiguadora de choques", protegiendo un estilo de vida único y en constante cambio". 21

La nueva domesticidad se refleja también en el comportamiento de los propios arquitectos, tal y como señala Beatriz Colomina en "La domesticidad en guerra". La imagen seria y austera que presentaban en el Movimiento Moderno se ha transformado en la de un hombre feliz, hedonista, vestido informalmente, relajado y en casa. Tomamos una imagen de Ise y Walter Gropius desayunando en el porche de su casa de Lincoln, Massachussets. 18. Esta fotografía se publicó a toda página en un número de L'architecture d'aujourd'hui, dedicado a la escuela de Gropius en Harvard. Él está de espaldas con un tostador a su lado, lleva una camisa de cuadros americana. Enfrente está lse, ocupando el centro de la foto. Ambos miran al interior de la casa en vez de al paisaje, presentando una escena de felicidad doméstica en un entorno moderno. "La casa se ha evaporado, convirtiéndose en un escueto marco de un estilo de vida." 22 Nos preguntamos por qué una imagen doméstica ocupa un lugar tan destacado en una revista dedicada a una escuela de arquitectura, y es que la reorientación de la Graduate School Design de Harvard quería dejar clara la enseñanza de que en la arquitectura moderna lo moderno era habitable, deseable y lleno de glamour.

El cambio en la manera de pensar de los arquitectos y la evidente necesidad de vivienda, hacen que el programa sea mucho menos experimental que en otros hitos de la arquitectura de Los Ángeles anterior a la Segunda Guerra Mundial. Coll-Barreu argumenta que la casa de Kings Road (R.M. Schindler, 1921) "representa la abolición de muchas de las convenciones que hasta

²⁰ DIEHL, Digby, «Q&A: Charles Eames», Los Angeles Times West Magazine, 8 octubre, 1972.

²¹ "Case Study Houses 8 and 9 by Charles Eames and Eero Saarinen, Architects", Arts & Architecture, diciembre 1945.

²² COLOMINA, Beatriz, op. cit., p. 13.

el momento había arrastrado la arquitectura doméstica".²³ 19. Esta casa consiste en un alojamiento colectivo con tres viviendas autónomas, la de Schindler y su esposa, una segunda vivienda para el matrimonio Chace y un pequeño apartamento para huéspedes. El arquitecto sintetiza el programa de la casa en: "una vivienda comunitaria para dos parejas jóvenes".²⁴

Las áreas de los Schindler y los Chase no se organizan al modo tradicional, sino que existían viviendas individuales para cada ocupante, de modo que ambas partes del matrimonio podían mantener una relación suficientemente autónoma. Al mismo tiempo, la disposición de los espacios comunes estaba concebida para que las dos parejas más sus invitados pudieran disfrutar fácilmente de una vida comunitaria, como una familia.²⁵

Se puede decir que el arquitecto buscó con un complejo proyecto de vivienda, algo más que un resultado espacial. Trató de dar respuesta a una determinada manera de entender y explicar la sociedad, que tras la postguerra experimenta un cambio respecto al modelo defendido por Schindler. 20. Sin embargo, el apoyo y la confianza en la industria es considerablemente mayor en la postguerra. "Dada la enorme aceleración de la industria armamentística mundial, y partiendo de nuestra base industrializada, en lo que se refiere al diseño, la ingeniería y a la producción de la casa, la realidad sólo aquarda al deseo". ²⁶



19. Casa en Kings Road. Plano original, 1921.



20. Casa en Kings Road, R.M. Schindler

²³ COLL-BARREU, Juan, Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquíthesis, núm. 16, Barcelona 2004, p. 96.

²⁴ SCHINDLER, R. M.: Residence: R. M. S., Program, 1922, R.M. Schindler Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara.

²⁵ COLL-BARREU, Juan, op. cit., p. 96.

²⁶ EAMES, Charles, ¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño?, Ed. Gustavo Gili, Colección GGmínima, Barcelona 2007, [«What is a house?», Arts & Architecture, julio 1944], p. 13.

2.4. "El vínculo emocional de la arquitectura con el paisaje"

El caso californiano fue algo excepcional dentro de la revolución tecnológica, económica y cultural en los Estados Unidos de los cincuenta. A los legendarios estudios de cine y las explotaciones petrolíferas se unieron otras empresas innovadoras, como la industria aeronáutica. Las nuevas posibilidades que California ofrecía atrajeron inmigrantes de distinta procedencia: ya no son los trabajadores del centro de Estados Unidos arrastrados por la Gran Depresión, son jóvenes estadounidenses con estudios universitarios que llegan con sus familias y élites culturales europeas como la colonia de cineastas (Wilder, Preminger, Fox y Goldwyn entre otros), siguiendo los pasos de los austriacos Rudolph Schindler y Richard Neutra, figuras clave de la arquitectura moderna californiana que llegaron en los años veinte.²⁷ Los Ángeles comenzaba una era de esplendor cultural gracias a la sociedad receptiva de ideas, que adoptaba con ganas un estilo de vida ajustado al relax californiano.

Juan Coll-Barreu explica cómo a través del cine se transmite este ambiente de ensoñación a todas las capas de la sociedad: "A Los Ángeles se le encargará la fabricación de todos los paisajes soñados por el mundo, existentes o inventados, y en la propia ciudad se confundirá la realidad de la ficción." "Hay siempre algo deliciosamente real en todo lo que es fingido", diría Nöel Coward, "y algo fingido en lo que es real" "Per Será una de las citas más unánimemente repetidas y definitorias de la ciudad. "El cine abrirá el ánimo para que esta invención no se recluya en la minoría de la vanguardia artística y se extienda a la espontaneidad de la generación popular. Si en Los Ángeles se pudiera diferenciar la arquitectura de acuerdo con los términos convencionales de culta y popular, la invención, o la aplicación directa de la imaginación particular, sería la arquitectura popular de California". 30

²⁷ DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel, «El programa Case Study House: Industria, propaganda y vivienda», Proyecto, progreso, arquitectura. n. 6, mayo 2012, Universidad de Sevilla, p. 53.

²⁸ COLL-BARREU, Juan, op. cit., p. 67.

²⁹ MOORE, Charles, Becker, Peter y Campbell, Regula, Los Ángeles. The city observed. A guide to its Architecture and Landscapes, Hennessey and Ingalls, Santa Mónica 1998, p. 14.

³⁰ COLL-BARREU, Juan, op. cit., p. 67.

La arquitectura plasma en sus obras el estilo de vida que fragua del entorno de Los Ángeles, una actitud relajada, domesticada, feliz y en relación con los demás. Schindler relata así el libre comportamiento que en estas viviendas se experimenta:

De nuevo podemos sentarnos en el suelo sin provocar disconformidad social. El mobiliario se hace más y más bajo. Nuestras posiciones corporales también están perdiendo sus rígidas y representativas formas. Ha dejado de ser un signo de educación asumir la posición más inconfortable posible delante de nuestros amigos. En lugar de impresionarnos mutuamente con una serie de posturas y maneras convencionales, tratamos de relajarnos juntos, como el único modo de conseguir contacto humano real.³¹

Esta idea de relajación y comodidad que inicia Schindler se reflejará en todos el mobiliario de las Case Study Houses, con ejemplos como la silla LCW (Lounge Chair Wood) diseño de Charles y Ray Eames en 1945.

La vivienda evoluciona hacia la ruptura de la caja, compuesta por varias piezas conectadas entre ellas en la que el interés principal consiste en captar la naturaleza e introducirla dentro de la casa. El bungaló ³² constituirá la tipología de vivienda sencilla, desarrollada en una planta y en total contacto con la naturaleza, como la Casa James (Charles Greene, 1919-1923), precursora de las viviendas de postguerra de los años cincuenta. 21. Como expresa Schindler "La naturaleza se convierte en un amigo. Nuestras habitaciones descenderán hasta el suelo y los jardines se convertirán en una parte integral de la casa. La distinción entre interiores y exteriores desaparecerá" ³³

Los conceptos de ruptura de la caja y continuidad espacial responden a comunes conclusiones a las que se llega en Europa y América, a pesar de partir de pensamientos distintos. De Stijl habían abordado el tema a través de la composición y el trabajo con elementos cubistas, mientras que Schindler lo hace movido

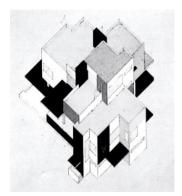


21. Casa James, 1914-1923, El Carmelo (California).

³¹ SCHINDLER, R. M., «About Furniture», en Care of the Body, Los Angeles Times, Los Ángeles, 18 de abril de 1926.

³² COLL-BARREU, Juan, op. cit., p. 51.

³³ SCHINDLER, R. M., «Shelter or Playground», en Care of the Body, Los Angeles Times, Los Ángeles, 2 de mayo de 1926.



22. Maison Particulière, París, proyecto.



23. A bigger splash, 1967.

por la búsqueda de una arquitectura para una civilización con nuevas necesidades. 22. Esta contraposición nos ayuda a ver la diferencia de pensamiento que había entre los dos continentes. Europa representa la intelectualidad y la racionalidad, mientras que en América siempre está presente el pensamiento en el habitante, en sus necesidades y en sus relaciones, constituyendo una visión más humana.

Cuando en 1967, David Hockney pintó *A bigger splash* quizás no era consciente de hasta qué punto esta obra acabaría siendo entendida como un completo manifiesto de la arquitectura californiana. 23. Sintetizaba una forma de entender la arquitectura y su relación con la naturaleza que quedaría vinculada a la memoria del siglo XX. Una idea de pensar, construir y habitar que encuentra su esencia en lo doméstico: *"La arquitectura misma, su disposición y materialidad proveen de un confort pasivo ambiental"* 34 Una arquitectura que evoca la idea instantánea y poderosísima de confort que se ha dado en llamar "bienestar", cuyo lugar es ese jardín en el que aún flota en el aire la espuma de un salto exhibicionista en la piscina. *"Una escena cotidiana que sólo la mirada atenta, capaz de apreciar la belleza que hay en lo más ligero es capaz de transformar en obra de arte"*. 35

³⁴ COLL-BARREU, Juan, op. cit., p. 185.

³⁵ Ibídem., p. 186.

El Programa Case Study House

3.1. "Buenos arquitectos, buenos industriales, buena vivienda"

Las ideas del prototipo de vivienda de postguerra se promulgaron a través de revistas como "Progresive Architecture", "Architectural Forum", "Interiors" o "Industrial Design", pero la que más se centró en esta cuestión fue "California Arts & Architecture". ³⁶ En 1938, un joven John Entenza (1905-1984) adquirió la revista y dos años más tarde, tras haber eliminado el "California" del título de la publicación, asumió el papel de escritor y editor. Nacía *Arts & Architecture*, una publicación cuya labor experimental tuvo un gran impacto en los jóvenes arquitectos californianos y en el desarrollo de la arquitectura de mediados del siglo XX.

Arts & Architecture presentaba un aspecto distinto al resto de revistas de la época. Su formato era más propio de revista de moda que de prensa especializada en arquitectura. Apostó por una estética innovadora: exquisita maquetación, fotografías de calidad (obra en su mayoría de Julius Shulman) y sugentes portadas como los collages de Ray Eames, que se convirtieron en el símbolo característico de la publicación. 24. Esta preocupación por el aspecto visual respondía al deseo de que la revista llegara también a un público no especializado, y no sólo a arquitectos. "Parecía como si Entenza tuviera la convicción de que la aceptación y arraigo de la arquitectura moderna en California hubiera de pasar por la educación del gusto y sensibilidad estética del público general". 37 Su gran aportación fue combinar la imagen seductora de la nueva arquitectura con el emergente concepto del "postwar living" para ofrecer un cóctel de domesticidad, elegancia y compromiso.

Desde la revista se alimentó el debate generado alrededor de la casa de postguerra mediante artículos y propuestas, como el concurso para jóvenes arquitectos "Design for Postwar living", organizado en agosto de 1943.

3



24. Portada de Arts & Architecture, diseño de Ray Eames.

³⁶ DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel, «El programa Case Study House: Industria, propaganda y vivienda», Proyecto, progreso, arquitectura. n. 6, mayo 2012, Universidad de Sevilla, p. 53.

³⁷ Ibídem., p. 54.



25. Charles Eames y John Entenza, 1945.

A raíz de su labor durante la guerra en la producción de prototipos prefabricados junto a Charles Eames, Entenza vio la posibilidad de extender la utilización de los materiales industriales mediante su aplicación a la construcción. 25. Así surgió el Programa Case Study House, cuyo objetivo era definir la forma de habitar de la sociedad estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial.

En enero de 1945, Arts & Architecture anunciaba la puesta en marcha del programa, que se iniciaba con el proyecto de ocho viviendas por parte de otros tantos arquitectos, elegidos por Entenza en base a su *"habilidad para pensar la vivienda en términos de necesidad"*.38 Éstos fueron J.R. Davidson, S. Spaudling, R. Neutra, E. Saarinen, C. Eames, W.W. Wurster, R. Rapson. 39

La historiadora americana Esther McCoy explicaba el nacimiento del proyecto de la siguiente manera:

Había algo eléctrico en el aire, un tipo de excitación que viene del sonido de los martillos y las sierras cuando han estado en silencio por demasiado tiempo. Los arquitectos habían padecido una espera aleccionadora durante los años treinta cuando la casi total detención de la construcción, y hubo muy pocas oportunidades durante los años de guerra de diseñar otra cosa que no fueran estructuras de subsistencia. [...] Durante el periodo de espera, los diseños sobre papel habían florecido como la mostaza salvaje en los campos tras la lluvia. Frescas aproximaciones a la planta, la forma, la estructura, estaban esperando en papel para ser puestas a prueba. El día del arquitecto estaba a la vista. Su fortuna lucía brillante por primera vez desde hacía una década y media.⁴⁰

El anuncio, más bien un manifiesto, de cinco páginas de extensión y firmado por "el editor" (John Entenza), desgranaba las particularidades de la propuesta. 26. Incide en la necesidad de



26. Anuncio del Programa Case Study House, enero 1945.

³⁸ ENTENZA, John, «The Case Study House Program», Arts & Architecture, enero 1945, p. 37.

³⁹ En el anuncio del programa, Entenza nombra a siete arquitectos. Los proyectos de las ocho primeras viviendas los realizan: Davidson, Spaudling, Wurster, Rapson, Smith, Neutra, Abell y Eames.

⁴⁰ MCCOY, Esther, Case Study Houses, 1945-1962, Hennessey + Ingalls, 1977 Santa Monica (California), p. 8.

empezar una investigación seria en el ámbito doméstico, refiriéndose al "americano medio" una y otra vez. Manifiesta un potente afán por explorar las posibilidades de la estandarización cuando dice "el diseño debe permitir su reproducción en serie y en ningún caso, la casa ha de entenderse como una actuación individual".41 La investigación conjunta entre arquitecto y fabricante de productos para la construcción fue el catalizador para que el programa empezara a avanzar. El funcionamiento de esta colaboración era complejo. Las empresas presentaban sus nuevos productos a los arquitectos del programa, que pensaban sus proyectos en función de las posibilidades de estos sistemas. Los fabricantes ofrecían el producto a precio de coste al cliente, de tal manera que todos salían beneficiados. Así, la empresa conseguía testar sus artículos y publicidad en la revista a cambio de materiales a bajo precio. 27. El cliente obtenía un presupuesto más ajustado a cambio de dejar su casa abierta al público durante un periodo de seis a ocho semanas una vez acabada su construcción, en un horario que la revista detallaba cuando la casa era publicada. Y por otra parte, Arts & Architecture conseguía material de publicación en su línea habitual. Las últimas palabras del anuncio de Entenza constituyen un claro reflejo de sus intenciones: "buenos arquitectos y buenos fabricantes cuyo objetivo común es hacer buena vivienda".42

En la documentación correspondiente a cada vivienda se incluía la información de los industriales que habían intervenido en su construcción. 28. Además, en algunas de las casas, como las CSH nº9 (C. Eames y E. Saarinen, 1949), CSH nº15 (J.R. Davidson, 1947), CSH nº17 (C. Ellwood, 1956), CSH nº18 (C. Ellwood, 1958), CSH nº20 (R. Neutra, 1948) y CSH nº22 (P. Koenig, 1960), aparece indicado en este apartado el fabricante de mobiliario, como un integrante más del proceso de construcción de la vivienda. 29. La decisión de cómo amueblar era tomada por el arquitecto y por tanto, las casas se entregaban totalmente equipadas a los clientes, como indicaba el propio Entenza en su anuncio.

Al final, a las ocho viviendas planeadas inicialmente se sumaron bastantes más. En el periodo de 1945 a 1949 se construyeron dieciséis, que corresponden a los ejemplos más novedosos del



⁴¹ ENTENZA, John, op. cit., p. 37.



27. Publicidad de los fabricantes de la CSH nº15.



28. Listado de fabricantes de la CSH nº17, 1956.



29. Mobiliario de la CSH nº17, 1956.

⁴² Ibídem., p. 39.

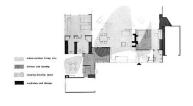
conjunto. Hasta 1966, año en que finaliza el programa, llegaron a proyectarse treintaiséis viviendas, de las cuales se construyeron veinticinco. Además, no llegaron a existir copias de ninguna de ellas, sino que perviven hasta hoy como iconos de la arquitectura residencial del siglo XX.

3.2. Espacio doméstico y mobiliario

Los arquitectos contaban con plena libertad en cuanto a las formas, sistemas y materiales con los que llevar a cabo las viviendas, por lo que encontramos ejemplos muy diferentes. Sin embargo, el común acontecimiento de proyectar la casa que representara el habitar de la sociedad del momento, la que tantos cambios había experimentado tras la guerra, hace que podamos establecer una serie de ideas comunes en la concepción del espacio doméstico de gran parte de ellas. La percepción que tengamos de dicho espacio va a depender en gran medida de cómo esté amueblado. Es por ello que en estos interiores podemos visualizar ciertas estrategias que la arquitectura importa del mobiliario.

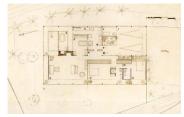
3.2. 1. Unidad espacial

La vivienda se concibe como un único espacio, evitando su división mediante tabiques o puertas. En la planta de la CSH nº1 (J.R. Davidson, 1945) vemos cómo, aunque se trata de clasificar mediante leyenda los distintos ámbitos que conviven en la casa, no existe una diferenciación clara entre ellos. 30. Los espacios se superponen, se representan por manchas de color en las que son las zonas más dinámicas de la casa, las que más actividad concentran durante el día, las que aparecen identificadas con las formas más irregulares. El estar es el elemento de unión y en la marcada direccionalidad de su trazo se percibe una idea de continuidad hacia la terraza exterior. Ambos, cocina y salón serán los ámbitos más representativos de la casa y los que ocuparán mayor proporción en planta. En esta vivienda, es el mobiliario el que desempeña la función de caracterizar y dar utilidad a cada uno de los ámbitos, manteniendo la unidad visual del conjunto.



30. Planta de la CSH nº1.

Lo vemos también en la planta de la CSH n°20 (R. Soriano, 1950), donde el arquitecto dibuja cuidadosamente cada pieza. No existen tabiques ni separaciones que pongan límite al espacio, la definición de éste viene de nuevo de la mano del mobiliario 31. En la CSH n°16 (C. Ellwood, 1953) la acotación espacial se realiza mediante tabiques, pero éstos no llegan hasta el techo, conservando la unidad del conjunto. Los paneles se comportan como verdaderos muebles. En situaciones como esta podemos ver cómo la arquitectura puede llegar a buscar una apariencia de mobiliario. 32.



31. Planta de la CSH nº20.



32. Unidad espacial, tabiques que se comportan como muebles.

3.2. 2. Conexión entre interior y exterior

Uno de los aspectos característicos de estas viviendas es su apertura a la naturaleza. Los arquitectos tratan de potenciar la vida en el exterior y su concepción como espacio habitable al aire libre, recibiendo el mismo tratamiento que el interior. Debido a esto, trabajan intentando potenciar la unidad entre ellos. En la CSH nº9 (C. Eames y E. Saarinen, 1949) la planta transmite una total conexión entre interior y exterior. El pavimento continuo atraviesa los cerramientos, que pasan a ser casi inexistentes, componiendo los espacios de dentro y fuera bajo las mismas líneas ininterrumpidas. 33.

El vidrio será el material más utilizado en la búsqueda de la continuidad. Su colocación en planos correderos hará desaparecer los cerramientos y con ello, la distinción entre interior y exterior. Este hecho, unido al agradable clima californiano, llevará a que la vida se desarrolle en el espacio exterior tanto o más que en el interior de la vivienda. 34. Encontramos algunos anuncios que publicitan la colocación de este tipo de vidrio. Como se ve en la imagen 35, además de aportar vistas, el hecho de poder controlar lo que ocurre fuera proporciona una sensación de seguridad a la familia.

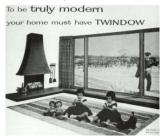
En la CSH n°21 (P. Koenig, 1958), observamos cómo la manera de conseguir la continuidad interior-exterior incorpora estrategias más propias del mobiliario que de la arquitectura. Nos encontramos ante una caja compacta de acero en la que ciertos



33. Planta de la CSH nº9.



34. CSH nº20, continuidad máxima.



35. Anuncio de ventanas panorámicas, 1958.



36. Escritorio con tapa abatible,



37. CSH n°21, apariencia de plano abatido.



38. Van Keppel-Green.



39. CSH nº20. Mobiliario de interior.



40. CSH nº16. Porche amueblado por VKG.

planos parecen girar hasta la horizontal dando lugar a agradables espacios pavimentados. Mediante este mecanismo formal presentan la apariencia de un plano abatido, del mismo modo que la tapa que abre un escritorio. Los huecos verticales se cubren con grandes vidrios. 36-37.

En la vía hacia la continuidad total, el siguiente paso será que, del mismo modo que no existe diferenciación entre pavimento interior y exterior, tampoco la haya con el mobiliario. Es entonces cuando los fabricantes de muebles se plantean la creación de piezas que puedan ser utilizadas en interior y exterior. Los primeros en esta investigación fueron los californianos Van Keppel-Green⁴³, quienes plantearon la utilización de materiales ligeros que ofrecieran un buen comportamiento a la intemperie. 38.

Las piezas no se colocarán en un lugar fijo sino que su ligereza permitirá la variación de posición y la adaptación al lugar determinado en el que en el que se requiera su uso. Así se observa en la fotografía de la CSH n°20 (Buff, Straub y Hensman, 1958), en la que aparece la pareja en la piscina, él sentado en un bajo sillón de madera y ella sobre la silla Tulip, (Eero Saarinen, 1955) fabricada en plástico. 39.

El desarrollo de este tipo de mobiliario dará lugar a exteriores que se construyen de la misma manera que los espacios interiores de la vivienda. Es el caso del porche de la CSH nº 16 (R. Walker, 1947), donde las sillas, tumbonas y mesas más características de VKG se colocan formando un ámbito que perfectamente podríamos ver también en un salón 40.

⁴³ Henry Van Keppel y Taylor Green fueron diseñadores de mobiliario de la firma Van Keppel-Green (VKG), nacidos en California en 1914. Creadores del primer prototipo de mueble pensado para interior y exterior, revolucionaron el diseño industrial del momento. Sus creaciones de mesas y sillas metálicas fueron tomados como referencia por otros fabricantes como Florence Knoll, Harry Bertoia, George Nelson o Charles Eames.

3.2. 3. La vivienda como contenedor de objetos

La reconversión de la industria y la difusión de la cultura de la mercancía hacen que la casa se llene de objetos que promueven el estilo de vida moderna. El interior de la vivienda gana importancia, ya que el exterior representa un elemento estandarizado con el propósito de ser repetido. De este modo, el espacio doméstico es el que ofrece al habitante las posibilidades de crear un ambiente personal en el que sentirse cómodo, rodeado de los materiales, texturas y objetos con los que se encuentra a gusto. 41. Para ello, los fabricantes y diseñadores proponían un amplio abanico de posibilidades, dejando al usuario plena libertad en la personalización de su casa:

Los Eames ofrecieron una variedad de elementos con los que los individuos podían construir y reorganizar por sí mismos. Insistiendo en que la vida consistía en tomar decisiones, dejaron la mayoría de ellas a los ocupantes de la casa, rechazando el rol de artista a favor del diseñador industrial y distribuidor por catálogo.⁴⁴

El ejemplo más representativo es la propia casa de los Eames, la CSH nº8 (1949), en la que la arquitectura pasa totalmente desapercibida en favor de los objetos. Los muebles, alfombras, lámparas, juegos y todo tipo de elementos cotidianos son los protagonistas del espacio, vistos desde la perspectiva del matrimonio como "algo mágico". 45 42. Para la vida de Charles y Ray Eames, resulta esencial rodearse de objetos bonitos, que constituyen un mundo de imágenes bellas. 43. Algunas de estas imágenes se plasman directamente sobre los objetos, como en la *House of Cards*, una baraja de cartas que diseñan como juguete infantil con el que los niños se entretienen creando sus propias estructuras. Un objeto tan sencillo como un conjunto de trozos de cartón que se llenan de coloridas imágenes de lo que les parece bello a su alrededor. 44.



41. Lámina explicativa de las posibles variaciones del sistema ESU.



42. Interior de la casa Eames.



43. Charles y Ray Eames, Casa de naipes, 1952.



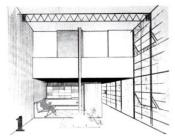
44. Algunas de las imágenes de las cartas.

⁴⁴ COLOMINA, Beatriz, La Domesticidad en Guerra, Actar, Barcelona 2006, p. 92.

⁴⁵ SMITHSON, Alison y Peter, Cambiando el arte de habitar, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2001. [Changing the art of inhabitation, Mies' pieces, Eames' pieces, The Smithson, Artemis LondonLtd., Londres 1994], p. 74



45. Elefante de contrachapado diseño de los Eames.



46. CSH nº8, la casa vacía.



47. CSH n°8, la casa con los objetos.



48. CSH nº21, fotografía de Shulman.

Los diseños de los Eames enseñaron cómo se podían producir objetos icónicos en los que no importaba el precio, sino la belleza. Decía Peter Smithson: "Aún creo que le debemos a Charles y Ray Eames la extravagancia de las nuevas adquisiciones de la gente: Objetos efímeros, llenos de color, frescura y belleza". 46 45.

La vista en paralelo de dos imágenes del mismo espacio con y sin los muebles y objetos de los Eames, reafirman la importancia que tienen éstos en la concepción de la vida doméstica. 46-47. Esta vivienda, al igual que las otras que componen el Programa Case Study House, no puede entenderse sin sus interiores llenos de objetos y muebles, que transmiten la idea de verdadera domesticidad, de calidez y de espacio habitado, disfrutado y a la vez icónico.

Este hecho lo vemos también reflejado en otras formas distintas a los objetos, como la manera de fotografiar de Shulman⁴⁷. La búsqueda de una imagen bella que represente un instante de la vida real que se desarrolla en estas casa. En sus fotografías intervienen habitantes y mobiliario, son escenas de la vida cotidiana que transmiten una calidez humana. El propio Shulman decía que "un fotógrafo puede y debe hablar a las almas de las personas".⁴⁸ Reflejan el Way of life que esta arquitectura hace posible y que no sería lo mismo sin los objetos. 48.

⁴⁶ SMITHSON, Alison y Peter, op. cit.,p. 77.

⁴⁷ Julius Shulman (1910-2009) fue un fotógrafo de arquitectura americano que capturó el trabajo de arquitectos como Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, John Lautner y Pierre Koenig. Sus imágenes capturaron la singular belleza de la modernidad del sur de California mostrando esta arquitectura al público y favoreciendo la creación del icono.

⁴⁸ "Remembering Julius Shulman", The Getty Research Institute., The Research Library's Julius Shulman photography archive.

The American Way of Life

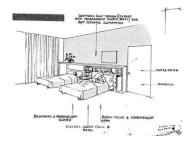
A continuación se desarrollará un recorrido reproduciendo el típico día de una familia estadounidense formada por marido, mujer y dos hijos. La elección se fundamenta en que veintisiete de las treintaiséis viviendas que componen el programa Case Study House responden a una organización destinada a matrimonios con uno o dos hijos y sin servicio. Este modelo familiar puede entenderse como el más habitual en la sociedad estadounidense de mediados del siglo XX, extendido a ejemplos televisivos como The Flintstones (Los Picapiedra) o The Jetsons (Los Supersónicos).

El día tiene su inicio en el dormitorio, donde la familia se levanta, se viste y se prepara para las actividades del día.

El dormitorio tipo que se encuentra en las Case Study Houses es un espacio amplio y funcional, pensado para el día y la noche, en el que cada uso encuentra su lugar específico. Para ello, es frecuente la utilización de mobiliario empotrado, que permite integrar distintas funciones en una única pieza. En la CSH nº1 (J. R. Davidson, 1945), el elemento que recoge la cama contiene a la vez el cabecero y diversos módulos auxiliares que permiten rodearse de objetos útiles. 49. Libros, radio o despertador permanecen almacenados en sus lugares correspondientes, ordenados y accesibles desde la cama. Incluso se integra la instalación de luz en la completa pieza de mobiliario, que proporciona una suave iluminación para la lectura.

Entre el material publicado por Arts & Architecture, encontramos planos muy precisos de este tipo de muebles empotrados, en los que los arquitectos plasman su preocupación por situar cada función en su lugar preciso y con las dimensiones óptimas. Estos elementos empotrados, además de la suma de funciones incorporan modernas instalaciones que permiten que el usuario los utilice con plena comodidad. 50. Así, el techo iluminado del tocador permite una mejor visión frente al espejo. 51. También, las diferentes posiciones de luz que incorpora la lámpara de escritorio se adaptan a las necesidades, proporcionando una luz indirecta general u otra más focalizada para el uso de la máquina de escribir. 52.

4



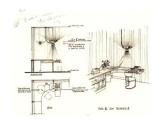
49. CSH nº1. Mueble empotrado.



50. CSH nº11. Plano de mueble empotrado.



51. CSH nº1. Tocador.



52. CSH nº1. Lámpara de escritorio.



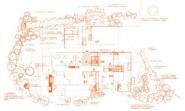
53. CSH nº20. Plano de vidrio.



54. CSH n°20. Texturas agradables envuelven el dormitorio.



55. CSH n°21. La cama preside el espacio del dormitorio.



56. CSH nº16. Planta de la vivienda.



57. CSH nº16. Dormitorio con cama-



58. CSH nº16. Vestidor giratorio.

Como en la CSH n°20 (R. Neutra, 1948), la luz natural será de gran importancia, especialmente en las habitaciones de los niños, siendo éstas las que más funcionarán durante el día. 53. Así, los dormitorios cuentan con amplios ventanales ocupando planos enteros, que además de luz proporcionan vistas agradables a patios exteriores, muy utilizados por los habitantes de la casa. Los dormitorios se llenarán de materiales de texturas cálidas y agradables, que cubrirán suelos, paredes y mobiliario, tratando de ampliar la sensación de confort del usuario. 54.

La cama es la pieza de mobiliario principal en todo dormitorio, y en algunos casos se convierte en la total protagonista del espacio. En la CSH nº21 (P. Koenig, 1958) es un elemento exento y ligero, colocado sobre una estancia totalmente blanca, en la que se percibe la voluntad de que sea el elemento central de la habitación. 55.

Es en la CSH nº16 (C. Ellwood, 1953) donde aparece el caso más singular, en el que la cama llega a la redefinición espacial del dormitorio. En la planta de la vivienda vemos cómo su colocación en el centro de la habitación permite liberar el perímetro, convirtiéndolo en espacio de circulación. 56. La cama-isla⁴⁹ es un elemento complejo que integra varios usos, ya que en la parte posterior al cabecero contiene la pieza que desempeña la función de tocador. 57.

La zona perimetral liberada permite albergar los espacios de almacenamiento, donde el arquitecto también incorpora nuevos mecanismos. Tras un plano de espejo pivotante sobre su punto central aparece empotrado el vestidor de la esposa, que le permite contar con un amplio espacio para vestirse y tener su ropa perfectamente ordenada 58.

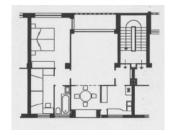
⁴⁹ SMITH, Elisabeth A.T., Case Study Houses. The complete CSH Program 1945-1966, Taschen, Köln 2009, p. 220.

Una vez levantados, la rutina diaria continúa en el aseo.

En la vivienda americana de postguerra el baño cobra mayor importancia que en episodios anteriores como la primera modernidad de entreguerras. El aseo que veíamos en las Siedlungen Siemensstadt de Hans Scharoun (Berlín, 1929-1931) respondía a la unidad de mínima superficie necesaria para llevar a cabo las cotidianas actividades higiénicas. En la planta se aprecia su tamaño respecto al resto de estancias. 59. En las Case Study Houses, aunque para Arts & Architecture no tuviera demasiada relevancia debido a sus escasas apariciones en el material publicado, la concepción de esta estancia es bien distinta. Por su tratamiento en la planta de la vivienda el baño es un objeto empotrado más, con la particularidad de que participa de algunas de las cualidades espaciales del resto de la vivienda. Ejemplo de ello es la ducha de la CSH nº17 (C. Ellwood, 1956), situada junto a un plano de vidrio que proporciona total conexión visual con el exterior. 60. La duplicidad del elemento ducha refleja además la diferencia de tamaño existente respecto al aseo europeo visto anteriormente. Es también característica la apertura del baño a un patio propio conectado con el espacio de jardín en la CSH nº9 (C. Eames-E. Saarinen, 1949), pensada especialmente para la entrada directa a la ducha después hacer deporte, evitando manchar el interior de la casa. 61.

Existe también un componente hedonista, la idea de comodidad está siempre presente. Por ejemplo, en la CSH nº1 (J. R. Davidson, 1945) el baño se convierte en el lugar donde se integran los elementos necesarios para las actividades de ducha, tocador y en este caso, vestidor. 62. El dormitorio principal cuenta con dos unidades de aseo independientes para marido y mujer, con las funciones predilectas de cada uno en su rutina de aseo. En la zona masculina, vemos un detalle de ducha cerrada en vidrio similar al mencionado anteriormente y en la parte femenina, de mayor dimensión, aparece una gran bañera, además del vestidor y el amplio tocador.

Las instalaciones, ocultas tras la arquitectura, desempeñan un papel fundamental en su contribución al confort interior de la vivienda. Las Case Study Houses incorporan algunos mecanismos innovadores para su época, fruto de la industria estadounidense. Todas ellas cuentan con instalación de calefacción, aunque el



59. Siedlungen Siemensstadt, planta.



60. CSH nº17. Ducha con conexión visual con el exterior.



61. CSH nº9. Baño abierto a patio.



62. CSH nº1. Doble aseo como pieza integrada en el dormitorio.



63. CSH n°2. Publicidad de sistemas de calefacción de gas.



64. CSH n°2. Montaje de suelo radiante.

sistema varía de unas a otras. La CSH n°2 (S. Spaudling-J. Rex, 1947) funciona con equipamiento "all gas", que alimenta los sistemas de calefacción, cocina y agua caliente. 63. Por otro lado viviendas como la CSH n°11 (J. R. Davidson, 1946) y la CSH n°16 (R. Walker, 1947) llevan instalado un sistema de tuberías de suelo radiante bajo el pavimento. 64. Walker, en la documentación publicada de esta casa, defiende su sistema frente al de calentadores o radiadores. Comenta varias ventajas desde el punto de vista espacial y estético, como la flexibilidad y la mayor amplitud que permite. ⁵⁰

Incluso algunas viviendas cuentan con sistema de aire acondicionado, con bomba de calor y frío para proporcionar aire en verano y calor en invierno.



65. CSH nº16. Zona de desayuno.



66. CSH nº16. Menaje de cocina.



67. Casa Eames, mesa de desayuno.

El ama de casa se dirige a la cocina, situada junto a su dormitorio para facilitar el rápido acceso. Allí prepara el desayuno mientras el resto de miembros de la familia terminan de arreglarse.

La cocina es uno de los elementos principales y que mayor proporción alcanza dentro del conjunto. Por primera vez en el ámbito de la vivienda moderna es considerada una estancia en la que la familia convive, por lo que su función va más allá de alojar los modernos electrodomésticos. Así, en la cocina se llevan a cabo algunas actividades además de cocinar. Como en la CSH nº16 (C. Ellwood, 1953), donde existe un espacio específico den el que la familia se reúne a desayunar cada mañana. 65.

Son frecuentes las imágenes del amplio surtido de platos, fuentes, vasos y demás elementos de menaje con los que cuentan, en los que se sirven los apetitosos alimentos cocinados por la mujer. 66. Este tipo de instantáneas cotidianas son muy apreciadas por Charles y Ray Eames, apareciendo con frecuencia en sus trabajos. 67. Fuera de la vivienda, la cultura de los objetos de la vida cotidiana se extiende como forma de expresión, adoptada por el movimiento Pop Art, con Andy Warhol al frente. Una de las

⁵⁰ WALKER, Rodney, "Case Study House n°16", Arts & Architecture, febrero 1947, p. 36.

primeras composiciones de esta corriente es el collage de Richard Hamilton "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?" para la exposición This is Tomorrow de Londres en 1956, en el que se manifiesta la importancia de los objetos en la redefinición del hogar. 68. La cultura de la mercancía se difunde por múltiples vías publicitarias, a través de las cuales se hace ver a las familias lo esenciales que son para su vida diaria todos aquellos instrumentos y electrodomésticos fabricados por la industria del momento. 69. En televisión, programas como The Flintstones (Los Picapiedra, emitido desde 1960) o The Jetsons (Los Supersónicos, desde 1962) simbolizan la cultura emitido electrodomésticos, presente en todas las capas de la sociedad de los Estados Unidos a mediados del siglo XX. 70-71. Familias que utilizan una tecnología similar, en la que la cocina se llena de aparatos eléctricos, sustituidos por animales prehistóricos en Los Picapiedra y por artefactos futuristas en Los Supersónicos. Los personajes representan la cultura del momento y en los diferentes episodios aparecen conduciendo automóviles, utilizando el tocadiscos o tomando fotografías con una cámara instantánea. 72.

Los electrodomésticos y su publicidad llegan incluso al ámbito de la política. En los Kitchen Debates (Debates de la Cocina) de 1959, el tema se convierte en cuestión nacional. 73. El vicepresidente Richard Nixon viaja a Moscú para la inauguración de la Exposición Nacional Americana, donde entra en un acalorado debate con el ministro Nikita Krushchev sobre las virtudes de la vida americana. Como bien explica Beatriz Colomina:

Para Nixon la superioridad residía en el ideal de la casa suburbana, repleta de electrodomésticos modernos: Nixon proclamó que la casa suburbana "modelo" representaba nada más y nada menos que la libertad americana: "Para nosotros, la diversidad, el derecho a elegir, es lo más importante. No hay un gobierno oficial que decide por nosotros. Hay muchos fabricantes diferentes y muchos tipos distintos de lavadoras, de modo que el ama de casa puede escoger.⁵¹



68. Collage de Hamilton, 1956.



69. Anuncio de Casa en el Jardín.



70. Los Supersónicos. La madre prepara la comida.



71. Lavadero de los Picapiedra.



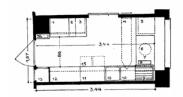


72. Tocadiscos y cámara.



73. Richard Nixon y Nikita Krushchev.

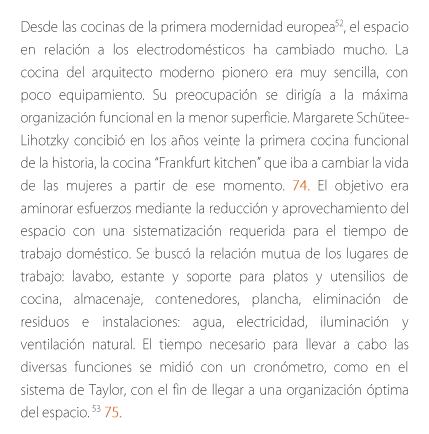
⁵¹ COLOMINA, Beatriz, La Domesticidad en Guerra, Actar, Barcelona 2006, p. 55.



74. Planta. Cocina funcional de Margarete Schütte-Lishotzky.



75. Relación de usos en la cocina funcional de Margarete Schütte-Lishotzky.



También en Estados Unidos se planteaban cuestiones similares.

En 1930, la Compañía de Gas de Brooklyn había contratado a Lilian Galbraith para realizar un estudio de los movimientos en la cocina de 3 x 3,65 m. [...] De este modo, se redujo el espacio entre los distintos elementos del equipamiento de la cocina y se consiguió una buena organización funcional de la misma. ⁵⁴

Sin embargo, la reconversión de la industria militar tras Segunda Guerra Mundial trajo consigo la producción masiva de electrodomésticos que llenarían todas las casas, lo que cambió radicalmente la concepción de la cocina. 76.

A finales de los cincuenta tendieron a atiborrarse de electrodomésticos caseros. Incluso dentro de la noción del



76. Anuncio de cocinas Hotpoint, 1950s.

⁵² El término se utiliza en referencia a la arquitectura moderna entre las dos guerras mundiales, sobre todo centrada en los años veinte.

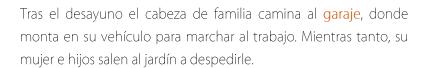
⁵³ QUINTANS, C., «Frankfurt Kitchen», Tectonicablog.com, 10 de Julio de 2013

⁵⁴ SMITHSON, Alison y Peter, Cambiando el arte de habitar, Gustavo Gili, Barcelona 2001[Changing the Art of Inhabitation. Mies' pieces, Eames' dreams, The Smithsons, Artemis London Ltd., 1994] p. 110.

núcleo mecánico, la cocina y el garaje estadounidense ocupaban casi la mitad del volumen de la casa. El arquitecto tenía poco control sobre esas estancias cuyas paredes se llenaban de electrodomésticos que, a lo largo de los años, cambiaban fundamentalmente para no dejar ningún espacio (concebido por el arquitecto) original. La industria de los electrodomésticos fijó las dimensiones y el diseño.⁵⁵

Los arquitectos de los cincuenta asumieron que para recuperar el control de la cocina debían someterse a la industria de los electrodomésticos, sabiendo que debían contar con espacio suficiente para que la cocina estuviera equipada con los artilugios del momento. Toda cocina contaba con lavadero, fogones, horno, lavavajillas, lavadora-secadora y triturador de basura. 77. Como ocurre en la CSH nº21 (P. Koenig, 1958), los armarios de la zona superior contienen la extracción de humos y cuentan con luz fluorescente. 78. Además, en algunos casos tenían hasta un segundo horno para asar.

El pequeño electrodoméstico ocupa también una gran presencia en la cocina. Cafeteras, tostadoras y batidoras llenan las encimeras. Son objetos útiles de uso diario, pero que una vez más constituyen la propia decoración de la cocina y ésta es también la intención del arquitecto de la CSH nº1 (J. R. Davidson, 1945), quien dibuja y especifica dónde deben ir colocados este tipo de elementos. 79.



El coche se transformó en la postguerra en una necesidad de la era moderna, en una llave a la libertad prometida por la carretera abierta. Henry Ford puso en marcha la era del automóvil en 1908 con el primer coche montado en cadena, el Modelo T. Este hecho trajo consigo un amplio desarrollo industrial y el abaratamiento de estos vehículos. Durante las décadas posteriores, el automóvil se fue democratizando desarrollándose como un bien de consumo, haciéndolo accesible a cualquier familia media. El coche se



77. CSH n°20. Electrodomésticos principales.



78. CSH nº21. Cocina con extracción situada en los armarios superiores.



79. CSH nº1. Pequeño electrodoméstico que llena las encimeras.



80. El vehículo como icono de la cultura americana.

convirtió en un icono del "american way of life", que difundido como un objeto más todo el mundo deseaba tener. 80.

El automóvil es más que un mero indicador de innovaciones tecnológicas. Sus tendencias reflejan el espíritu cultural del momento. En Los Ángeles tuvo un protagonismo especial, ya que a través del inicio de la industria cinematográfica, actores y personajes reconocidos disfrutaban de sus descapotables en el suave clima californiano, lo que inició un estallido de ciudadanos imitando el estilo de sus ídolos. Además, la propia estructura de la ciudad hacía que el uso del coche fuera casi obligatorio.

Existe una clara diferencia entre la relación que mantuvieron con el vehículo los arquitectos modernos europeos y los arquitectos americanos de postguerra. Mientras la modernidad vivía de su inspiración maquinista y la fascinación por la técnica, plasmada después en su arquitectura, en el periodo de postguerra americana el coche era un objeto de confort y un símbolo de la vida moderna. Tanto es así que algunas imágenes como en la CSH nº3 (Wurster, Bernardi y Emmons, 1949) muestran cómo el padre de familia abandona la vivienda en su vehículo mientras los demás miembros salen a despedirle orgullosos. 81. Es tal la voluntad de incorporar medios de transporte modernos a la vida cotidiana que llegan a sustituir el coche por un helicóptero, como vemos en la imagen de la CSH nº4 (R. Rapson, 1945), en la que se repite la escena anterior con la diferencia de que el marido parte al trabajo en un vehículo volador. 82. Esta innovadora visión había aparecido ya en 1929, con la Casa del Futuro de Arne Jacobsen y Fleming Lassen, cuya cubierta plana actúa de helipuerto. 83.

En la modernidad europea, como ocurre en la Ville Savoie (Poissy, 1928-1931) la forma de la vivienda se subordina al vehículo. Tal es la admiración por la máquina que la planta inferior es definida mediante la curva que debe realizar el coche en su llegada, pero por contra el vehículo después se esconde.

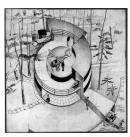
La importancia del vehículo en la cultura americana del momento se hace visible de un modo distinto. El protagonismo del coche determina la proporción que el garaje ocupa respecto a la totalidad de la vivienda. 33. Es el dormitorio del coche, considerado una estancia que como tal, participa de las cualidades espaciales de la vivienda. Así, el garaje suele ser un



81. CSH nº3. Vehículo saliendo del garaje y familia despidiéndolo.



82. CSH n°4. Helicóptero saliendo de la casa.



83. Helicóptero de la Casa del futuro.



33. CSH nº9. Proporción del garaje respecto al total de la vivienda.

elemento abierto, por lo que el vehículo queda visible desde el exterior o el interior de la casa. En la CSH nº21 (P. Koenig, 1958) existe conexión visual entre el garaje y la cocina, desde donde el ama de casa puede ver la salida y llegada de su marido. 84.

En la CSH nº16 (1953) y la CSH nº18 (1958), ambas obra de Craig Ellwood, el garaje es una pieza abierta frente al volumen de la vivienda. 85-86. Mientras el garaje ocupa el primer plano de las fotografías, la vivienda se difumina tras una envoltura translúcida. Se trata de exponer el coche como un elemento más del hogar, como una pieza de mobiliario o un objeto decorativo.



84. CSH n°21. Vista del garaje desde la cocina.



85. CSH nº18. Garaje abierto que deja visible el coche.



86. CSH nº16. Visión del vehículo mientras lo demás se difumina.

Desde el vehículo, a través del retrovisor, ya se tiene una imagen del exterior de la vivienda.

La visión desde el exterior es la de una arquitectura sencilla, modulada y prefabricada. 87. Es durante el día cuando mejor podemos observar sus virtudes técnicas y constructivas, ya que la percepción nocturna transmitirá una sensación radicalmente distinta, ligada al interior.

No todas las casas se construirán bajo el mismo esquema, sino que serán múltiples las soluciones constructivas adoptadas, tratando de mostrar los recursos y posibilidades que la nueva industria reconvertida podía ofrecer. Resultan novedosas porque la mayor parte de los materiales y técnicas utilizados son comunes en la industrial de la construcción pero no lo son en la aplicación a viviendas. El mobiliario, fabricado también desde la estandarización, influye en gran medida en la arquitectura, utilizando ésta sistemas y estrategias más propias del diseño del mueble.

La vivienda incorpora métodos constructivos aprendidos de la fabricación de mobiliario, como el inventado por Charles y Ray Eames durante la guerra para doblar la madera contrachapada,



87. CSH nº9. Imagen exterior de día.



88. Producción en serie de las tablillas para piernas en contrachapado de madera.



89. CSH nº20. Sistema de bóvedas con paneles contrachapados de madera.



90. CSH nº20. Iluminación mediante la curva del contrachapado.



91. CSH nº16. Barras de acero, función y decoración.



92. Estructuras metálicas de las sillas Eames.



36. CSH nº21. Pavimentos prefabricados que tienen una lectura sutil y táctil.

que además de ser adoptado para su propia producción fue utilizado por la industria constructiva. 88. Así, la cubierta de la CSH n°20 (Buff, Straub y Hensman, 1958) consigue un resultado novedoso a través de la curvatura de los paneles de madera contrachapada, cuyo sistema de plegado es idéntico al de los Eames. 89. Consiste en una serie de bóvedas fabricadas por Berkeley Plywood Company⁵⁶ que cubren el área central de la casa, de modo que acompañadas por un cerramiento horizontal de vidrio permiten la entrada de luz y actúan como protección solar. 90. Los paneles están compuestos por dos capas de madera contrachapada Douglas Fir, entre las que se colocó un relleno de aislamiento de fibra de vidrio, convirtiéndose en ligeros paneles sandwich curvos.

En el patio exterior de la CSH nº16 (C. Ellwood, 1953) vemos un claro ejemplo de esta recíproca influencia entre arquitectura y mobiliario. Una serie de barras de acero se entrecruzan y empotran sobre un plano de ladrillo. 91. Por otro lado, la fotografía que los Eames hacen de sí mismos colgados de la pared y sujetos a las estructuras de sus sillas reproduce una situación idéntica a la de los niños que juegan a escalar en la casa dieciséis. 92. Es tanto lo común entre ambas situaciones que resulta imposible definir el límite entre arquitectura y mobiliario. ¿Dónde acaba la función arquitectónica y dónde empieza la decorativa?

En la CSH nº21 (P. Koenig, 1958), la idea de prefabricación y total construcción en acero es más fuerte que en otras. Entre la estructura de pórticos se colocaron paneles de acero verticales consistentes en dos pieles, en las que se encontraba el aislamiento, con un acabado en chapa de acero por la cara exterior. En este caso vemos también cómo en su prefabricación la vivienda incorpora estrategias más propias del mobiliario. Nos encontramos ante una caja compacta de acero en la que el abatimiento de los planos da lugar a agradables espacios pavimentados. 36. Estas grandes alfombras industriales son un buen ejemplo de cómo la prefabricación puede producir un elemento amable, sutil, de apariencia textil, que se convierte en un objeto más que proporciona confort, llegando a contribuir al estilo de vida de los habitantes.

⁵⁶ SMITH, Elisabeth A.T., op. cit., p. 271.

Es interesante considerar cómo la rigidez del sistema es la responsable de la libertad espacial que se consigue en el interior de la CSH nº8 (Eames, 1949). La estructura consiste en un sistema de pórticos con cerchas de acero que permiten salvar una gran luz. 93. El perímetro se cubre mediante una subestructura de acero que será la encargada de sustentar los paneles y vidrios, que a través de los distintos efectos de reflexión y transparencia que producen conseguirán la imagen característica de la casa. 94.

La vivienda se convierte en algo similar a un cotenedor, una cobertura estructural realizada con materiales y medidas estandarizadas que permite total libertad en la configuración del interior, lo que facilita la creación de modelos para su repetición. La vivienda puede ser sintetizada entonces en dos partes, la estructura exterior estandarizada y los elementos que componen el interior. 95. Del mismo modo podemos resumir una pieza de mobiliario en la estructura estándar que lo sustenta y los elementos que componen la superficie en contacto con el usuario. 96. Hablamos en ambos casos de que son los materiales "complementarios" o de acabado los que determinan la textura, la calidez y el confort que ofrece el objeto. Podemos verlo en la silla DSR de los Eames, en las que la estructura es la misma pero el material del respaldo cambia. En un caso el acabado lo conforma un elemento de plástico mientras que en el otro es una pieza de malla metálica, lo que da lugar a dos muebles distintos. 97.

Con estas ideas podemos llegar a establecer un argumento común entre la construcción de arquitectura y mobiliario. Ambos son objetos de consumo industrializados, producidos mediante un proceso estandarizado gracias al cual es posible su repetición. Incluso es común la utilización de materiales. La unidad de almacenaje de los Eames está construida mediante una estructura metálica en la que se colocan paneles de madera contrachapada de colores a modo de cubertura que configuran los distintos compartimentos. La comparación con la arquitectura es directa, podemos ver en la unidad de almacenaje la fachada de la casa Eames, identificando no sólo los paneles sino también los vidrios con los huecos del mueble. 98-99. Se mantiene la gran semejanza tanto en imagen como en proceso constructivo.



93. CSH n°8. Estructura porticada de la casa Eames.



94. CSH n°8. Envolvente de paneles y vidrio.





95. CSH nº8. Síntesis de la vivienda.





96. CSH nº8. Síntesis del mobiliario.

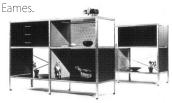




97. Variaciones de la silla DSR



98. CSH nº8. Vista exterior de la casa



99. Unidad de almacenaje ESU. Eames, 1950.

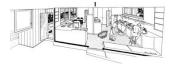
Mientras el marido trabaja, la mujer permanece en casa y ocupa su tiempo dedicada a las tareas domésticas y el cuidado de los niños. En la vivienda suburbana de los años cincuenta no es costumbre tener servicio, la esposa en su papel de ama de casa se ocupa de estas labores. En las Case Study Houses no aparecen habitaciones dedicadas al servicio, a diferencia de ejemplos de la modernidad canónica como la Ville Savoie (Poissy, 1928-1931).

La cocina como lugar de estancia, explicada anteriormente, permite mantener un rol. No es sólo el lugar donde la madre cocina, sino que contiene el espacio necesario para desempeñar otras funciones como lavandería o plancha. 100. Con todo este equipamiento, la cocina es uno de los lugares donde más tiempo permanece la esposa. Son frecuentes las imágenes en las que aparece acompañada en sus labores, pero siempre se deja clara la diferencia de posición que cada uno ocupa en esta estancia. En los dibujos de Wurster, Bernardi y Emmons de la CSH nº3 (1949) vemos al matrimonio en la cocina, pero mientras la mujer plancha el marido se dedica a sus hobbies. 101. Este mismo escenario se repite en las fotografías de la CSH nº22 (P. Koenig, 1960), donde la cocina es un elemento abierto que conecta con el comedor. Mientras la mujer prepara café dentro de la cocina, el marido conversa con ella desde el exterior, donde permanece sentado. 102.

Para facilitar a la madre la realización de las tareas domésticas esta estancia cuenta con algunas particularidades. La cocina tiene asociada una función de control del resto de los espacios de la casa, ya que al tiempo que el ama de casa se dedica a las labores debe vigilar a los niños. 103. Así, la cocina cuenta con amplias vistas, no sólo para controlar a los más pequeños sino para amenizar el trabajo doméstico. Además, suelen estar íntimamente relacionadas con el patio de servicio, como en la CSH nº16 (C. Ellwood, 1953). Una de las funciones de este patio es la de espacio al aire libre, acotado, controlado desde la cocina, donde los niños pueden entretenerse. 104.



100. CSH nº1-2. Un espacio para cada función en la cocina.



101. CSH n°3. Matrimonio en la cocina, diferencia de roles.



102. CSH n°22. Señora en la cocina, su marido permanece en el exterior.



103. CSH nº4. La cocina como elemento de control.



104. CSH nº16. Patio de servicio, los niños juegan vigilados por la madre.

Con el padre de vuelta por la tarde y toda la familia en casa, se utiliza el salón por primera vez en el día.

Es el elemento configurador de la vivienda, concebida como un espacio único al que vierten las estancias que necesitan de cierta privacidad. En la voluntad por respetar esta unidad vemos cómo el mobiliario se posiciona en el perímetro de tal forma que se mantenga la visión unitaria del interior. Según la función que desempeñan podemos clasificar las piezas de mobiliario en dos grupos: los muebles fijos o de almacenaje, relacionados con la cultura de consumo y la ordenación de los objetos, y el mobiliario ligero, que configura el espacio y define su utilidad. 105.

Podemos establecer una comparación muy clara de entre la CSH nº9 (C. Eames y E. Sarinen, 1949) y la Unité d'Habitation (Marsella, 1946-1952). En ambas aparece la pieza modulada de almacenamiento pero la función espacial que ésta realiza es bien distinta. Le Corbusier trata de diferenciar dos estancias mientras que Charles Eames y Eero Saarinen colocan el mueble junto a una pared perimetral. 106-107.

Es en el salón de la CSH nº9 (C. Eames y E. Saarinen, 1949) donde más presente está el cuidado por los detalles, que hacen este interior tan singular. Delicados mecanismos casi imperceptibles consiguen diferenciar el carácter de los espacios, dotándoles de cierta privacidad y haciendo de ellos ambientes distintos.

La primera visión de la planta transmite la importancia que en estas casas se otorga al espacio común en relación a la superficie ocupada por las estancias más privadas. 33. El hecho de que la vivienda se desarrolle en dos planos, dejando en el inferior el espacio más ligado al salón, aparentemente es un recurso que no supone novedad, pero es a partir de aquí donde entra en acción el mobiliario y el tratamiento ingenioso que Eames y Saarinen harán de él para conseguir un espacio tan agradable.

Estamos en el salón pero al mismo tiempo estamos viendo el dormitorio. Ambos forman parte de un mismo elemento, no existe división física entre ellos pero consiguen transmitir que son estancias distintas. Es el sofá el encargado de que no percibamos la diferenciación entre ellos. Este elemento permite salvar el desnivel, actúa como separador de ambientes y mantiene la continuidad visual entre dormitorio y estar. 108.



105. CSH nº1. Mobiliario fijo en el perímetro.



106. CSH nº9. Unidad de almacenaje perimetral.



107. Cocina de Charlotte Perriand.



33. CSH n∞. Planta de la vivienda en dos niveles.



108. CSH n^o9. Continuidad entre el dormitorio y el estar.



109. CSH n°9. La cocina como mobiliario.



110. CSH n∞9. Escalera habitable.



111. CSH n^o9. Desaparece la distinción entre interior y exterior.



112. CSH n°22. Familia relajada sobre la alfombra del salón.



113. El televisor en el centro.

Tampoco encontramos división con la cocina, sin embargo no tenemos visión directa de ella. Podríamos decir que la cocina es un elemento inmerso en el salón, una pieza de mobiliario en sí misma que se coloca como parte de él, recogida por un plano delante del que se sitúan otros elementos decorativos. 109.

Pero es en el tratamiento de los materiales donde reside la calidez y el encanto de estos interiores. El antes citado desnivel desaparece bajo un pavimento enmoquetado que se pliega en la llegada al salón. Todo el espacio se habita, no existen rincones, haciendo incluso de los peldaños un improvisado asiento en continuidad con el verdadero sofá. 110.

Vivienda y mobiliario se visten de texturas, adquiriendo un carácter sensorial y táctil, generando una arquitectura cuya intención es crear un entorno cálido y confortable. Estos materiales contribuirán a la visión amable e integradora del espacio, desapareciendo la distinción entre interior y exterior. 111. No se puede definir el final del salón, su textura es la misma en interior y exterior, y tampoco distinguimos entre el mobiliario que se utiliza dentro o fuera de la vivienda. Es ahí donde reside la particularidad de estos espacios, que no se pueden etiquetar o diferenciar, pero de lo que no cabe duda es de que el habitante ha hecho suyos cada uno de ellos.

Al caer la noche el salón adopta mayor presencia. La familia se relaja en los sillones y sofás, charla junto al fuego o simplemente disfruta de las vistas. La CSH n°22 (P. Koenig, 1960) recoge a la perfección estas ideas, siendo posiblemente su salón el más icónico del programa. Lo vemos en la imagen, donde la pareja tranquila, sentada sobre la alfombra, mantiene una conversación junto a la chimenea. 112. La función de este último elemento ya no es la que tenía en las casas de la pradera de Wright, acostumbrados a ver el hogar como símbolo central de la vivienda. Ahora será la televisión el electrodoméstico que reunirá a la familia a su alrededor. 113. La chimenea proporcionará calidez y aparecerá siempre en su papel más objetual, como mueble que define la utilidad de un espacio.

Pero sin duda lo más impresionante aquí son las vistas desde las colinas de Los Ángeles, con las que la familia despide su día, con la sensación holliwoodiense de vivir en la cima con el mundo a sus pies. 114. Esta fotografía, obra de Julius Shulman, es una de las más características de la arquitectura del siglo XX, gracias a la cual la casa de Koenig es quizá el mayor icono de las Case Study Houses. 115. Él mismo recuerda en 2001 junto a Buck y Carlota Stahl, los propietarios, cómo llegó a tal instantánea. Teniendo la escena preparada para ser fotografiada desde el interior, salió al porche para contemplarla. Desde fuera, vio a través del cristal a las chicas sentadas manteniendo una conversación y supo que de allí podía obtener una gran fotografía. Shulman relata cómo su mujer solía decirle: "Después de todo, es sólo una caja de vidrio con dos muchachas sentadas en ella". A lo que él responde: "Pero de alguna manera esta escena expresa lo que esta arquitectura trata. ¿Qué hubiera pasado si no hubiera salido a contemplar la vista? Habría perdido una fotografía histórica, y más que eso, habríamos perdido la oportunidad de presentar este tipo de arquitectura ante el mundo".⁵⁷



114. CSH n°22. Vistas sobre las colinas de Los Ángeles.



115. CSH n°22. Fotografía de Shulman.

Salimos al exterior, la vista nocturna de cualquiera de estas viviendas transmite una imagen muy diferente a la ofrecida durante el día. A la luz del sol percibíamos la arquitectura sencilla y modulada regida por los procesos de la prefabricación, sin embargo de noche no queda nada de ello, la presencia material se pierde hasta tal punto que la arquitectura desaparece. 40-116.

El vidrio no refleja el paisaje que rodea a la vivienda, sino que deja ver con total claridad lo que hay detrás: el interior, en el que los habitantes viven su día a día rodeados de objetos. Es por ello que la mayoría de las casas del programa se fotografían de noche, ya que es entonces cuando más visible es el interior.

El mobiliario es el verdadero protagonista de esta arquitectura, es lo que queda cuando todo lo demás desaparece en la noche, y así lo creía también Shulman. 117. Él y Richard Neutra mantuvieron una peculiar relación fotógrafo-arquitecto. Neutra tenía la obsesión de presentar sus casas apenas sin muebles. Shulman cuenta cómo actuaba el arquitecto en estas sesiones: "Fotografiar



40. CSH nº9. Imagen exterior de día.



116. CSH n°9. La arquitectura desaparece.



117. CSH n°20. El mobiliario permanece.

⁵⁷ SMITH, Elisabeth A.T., op. cit., p. 315.





118. Malson House, Neutra 1962. La casa con y sin muebles.

la residencia Malson de Richard Neutra en Cathedral City, California, fue un acontecimiento único en mi vida, y una experiencia muy provechosa. Primero fotografié la casa para Neutra. Como era habitual, él, con dos ayudantes, retiraban todos los muebles que consideraban que no debían aparecer. Neutra se preocupaba por el diseño de cada uno de los elementos de su arquitectura. Prefería tener sus fotografías publicadas en libros europeos que alababan la austeridad de su trabajo. Sin embargo, los muebles de los Malson eran atractivos y considerablemente confortables. Me molesté por la descarada indiferencia que Neutra mostraba hacia los aspectos personales de los interiores y quedé con la señora Malson para volver en otro momento y tomar nuevas fotografías que ilustraran su estilo de vida. Lo logré. Las escenas resultantes, junto con la renombrada colección de arte contemporáneo de los Malson, mostraban cómo su modo de vida estaba más relacionado con el ambiente al aire libre, ya que como fondo de las fotografías se veía a través de los vidrios al matrimonio recibiendo una lección de golf en el exterior". 58 118.

El pensamiento de la época se ve plasmado en la arquitectura a través de estas fotografías. Durante la guerra, la casa se pensaba como un refugio del exterior. Tras haber vencido estos miedos, la vivienda se convierte en el símbolo del momento, de alegría, de ensoñación y vida en familia, que se refleja en su total apertura y muestra de toda esta ilusión al exterior. De este modo, lo que estas instantáneas transmitan no será la arquitectura o el mobiliario, sino el estilo de vida que ambos de manera conjunta hacen posible, así ha quedado patente a lo largo de este recorrido.

⁵⁸ SHULMAN, Julius, Architecture and its photography, Taschen, Köln 1998.

SMITH, Elisabeth A.T., Case Study Houses. The complete CSH Program 1945-1966, Taschen, Köln 2009.

COLOMINA, Beatriz, La domesticidad en guerra, Ed. Actar, Barcelona 2006.

COLL-BARREU, Juan, Construcción de los paisajes inventados, Los Ángeles doméstico 1900-1960, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquítesis, núm. 16, 2011.

ÁBALOS, Iñaki, La buena vida, Visita guiada a las casas de la modernidad, Gustavo Gili, Barcelona 2000.

SMITHSON, Alison y Peter, Cambiando el arte de habitar, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2001. [Changing the Art of Inhabitation, Mies' pieces, Eames' pieces, The Smithsons, Artemis London Ltd., Londres 1994].

LLEÓ, Blanca, Sueño de habitar, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2005.

ALCOCER, Atxu Amann, El espacio doméstico: la mujer y la casa, Ed. Nobuko, Buenos Aires 2011.

WALKER, Enrique, Lo Ordinario, Gustavo Gili, Barcelona 2010.

PÉREZ HERRERAS, Javier, Cajas de aire, Ed. Universidad Pública de Navarra.

MELGAREJO BELENGUER, María, La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquitesis, núm. 2011.

EAMES, Charles, 1907-1978, Charles and Ray Eames: muebles y objetos, Ed. Polígrafa, Barcelona 2007.

ALBRECHT, Donald, The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention, Harry N. Abrams, Nueva York 1997.

MCCOY, Esther, Blueprints for modern living: History and legacy of the Case Study Houses, The MIT Press, Los Angeles 1989.

HINES, Thomas S., Architecture of the sun: Los Angeles Modernism 1900-1970.

SMITH, Elisabeth A.T., Case Study Houses, 1945-1966: el impulso californiano, Taschen, Köln 2006.

GALVÁN DESVAUX, Noelia, «Concursos para la casa americana de postguerra», Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid.

DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel, «El Programa Case Study House: Industria, propaganda y vivienda», Proyecto, Progreso, Arquitectura nº6, mayo 2012, Universidad de Sevilla.

KOENIG, Gloria, Eames, Taschen, Köln 2006.

LAMPRECHT, Barbara, Richard Neutra: 1892-1970: la conformación del entorno, Taschen, Köln 2005.

STEELE, James, R. M. Schindler 1887-1953, Taschen, Köln 2005.

JACKSON, Neil, Pierre Koenig 1925-2004, Taschen, Köln 2007.

SAKAMOTO, Timothy, Documental Richard Neutra, VLD. Casa Experimental, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquia/documental, núm. 18, 2007.

ALBUS, Volker, Iconos del diseño: el siglo XX, Electa, Barcelona 2007.

FIELL, Charlotte & Peter, Decorative Art 50s, Taschen, Köln 2008.

ANDRÉ, Ricard, Hitos del diseño. 100 diseños que hicieron época, Ariel, Barcelona 2009.

TOJNER, Poul Erik y VINDUM, Kjeld. Arne Jacobsen – Arkitect & Designer. Danish Design Centre, Copenhagen 1999.

QUINTANS, C., «Frankfurt kitchen», Tectónicablog, 10 julio, 2013.

Arquitectura Viva nº153, junio 2013.

Arts & Architecture, enero 1945 – septiembre 1966.

HEIMANN, Jim, Advertising from the Mad Men Era. The fifties, Taschen, Köln, 2012.

SHULMAN, Julius, Architecture and its photography, Taschen, Köln 1998.