

HABITAR EL GARABATO

Juan Coll-Barreu

El artículo publica por primera vez los planos originales del Modelo 301, la enigmática casa de A. Quincy Jones y Whitney R. Smith que protagonizó una atractiva fotografía de Julius Shulman y que, hasta ahora, habían permanecido ocultos. El descubrimiento de la documentación gráfica permite utilizar las herramientas del arquitecto –crítica, dibujo y modelos– para acercarse a la ideología que produjo la arquitectura desordenada de aquel ensayo doméstico.



Fig. 1. Modelo 301. Fotografía de Julius Shulman, 1950. (Shulman Archives, Shulman Holder).

Un niño, más rápido que el obturador de la cámara, mira al fotógrafo mientras, acompañado por su madre, y seguidos ambos por una mascota, se dirige a su casa. El fotógrafo era Julius Shulman, la placa se dató siempre en 1950 y la casa, como también se conocía, es el Modelo 301 de la agrupación *Mutual Housing Asociation* de Los Ángeles, construida por A. Quincy Jones, Whitney R. Smith y Edgardo Contini entre 1948 y 1950.

La foto ha sido extensamente publicada. A ello han contribuido la notoriedad mediática del fotógrafo y la belleza de la escena. Shulman, como ya había hecho con la casa Kaufmann de Richard J. Neutra, y como haría después con *Case Study House* número 22 de Pierre Koenig, llenó de perdurabilidad un disparo de arquitectura.

Sobre una ladera natural alguien había tendido un camino, totalmente adaptado a la topografía, con la economía de los pioneros. A ambos lados se extiende el terreno todavía no hollado del oeste de los Estados Unidos. El grupo familiar está ya cerca de su casa, la cual ocupa un buen fragmento de la fotografía. Recortada sobre la silueta de la colina, la casa aparece como un garabato picudo, sin forma definida ni límites precisos. No puede distinguirse el número de plantas, que parece estar entre una y tres. Tampoco es fácil adivinar si se trata de una gran casa o de una vivienda modesta. La fotografía no tiene horizonte y parece, por tanto, que la casa se asome desde su promontorio a un paisaje infinito. Fácilmente el observador puede imaginar las llanuras junto a la costa, en Los Ángeles y, detrás, el océano. Y deduce de allí y del dibujo de las sombras que la fotografía está tomada desde el sur y que, por tanto, el grupo vuelve a casa justo antes del atardecer. El primer plano vegetal y el punto de vista elevado aumentan la intriga de la imagen. El fotógrafo, o el observador, se ocultan, encaramados, hasta que son descubiertos por la mirada del chico. El obturador de Shulman superpuso la desfiguración de la casa, la virginidad salvaje del lugar, la cotidianeidad doméstica de los personajes y un extraño suspense que atraviesa los diferentes planos de la realidad.

La imagen transportó el momento al olimpo californiano de los instantes arquitectónicos del siglo XX. Aparece con frecuencia en las publicaciones sobre la arquitectura de Los Ángeles, Shulman la incluyó a página completa en su primera monografía global, prologada por Esther McCoy y editada por Rizzoli en 1994¹, ha acompañado a todas los estudios importantes sobre el fotógrafo y, por supuesto, ocupa la cubierta de la monografía de A. Quincy Jones, el documento impreso más extenso sobre el arquitecto que, editado por Cory Buckner, se publicó por primera vez en 2002². Sin embargo, la difusión de la imagen no ha ido emparejada al conocimiento de la casa. Nunca se había publicado su planta. Ni un alzado, ni un croquis, ni un solo dibujo o referencia han podido conocerse de la sin embargo famosa vivienda de la fotografía. Ni siquiera ha podido demostrarse la validez del pie de foto que, desde hace cinco décadas, acompaña a la imagen y atribuye el edificio a tres autores.

La casa con picos no respondía a la imagen esperable de la arquitectura de vanguardia del sur de California en el comienzo de la década de los 50, liderada por los limpios volúmenes ortogonales de vidrio y estratificado que dibujaría David Hockney y mitificaría la industria de Hollywood en la década siguiente, y, tal vez, esta dificultad taxonómica haya empujado la balanza en contra del estudio del hecho, como suele suceder con cualquier individuo discordante en una colectividad cuya clasificación convenida es más o menos convincente. Así, el misterioso edificio puntiagudo ha quedado oculto durante medio siglo al otro lado de su negativo en blanco y negro.

Los planos del proyecto constructivo, que ahora podemos ver, han aguardado también medio siglo en un degradado juego de copias, cuyas antiguas líneas habían prácticamente desaparecido por acción del tiempo y la humedad. Hemos utilizado las herramientas informáticas actuales y algunas horas de trabajo para convertir unas manchas oscuras en algo parecido a un mapa de puntos negros sobre fondo blanco. Publicamos los documentos gráficos fundamentales del proyecto y una ampliación de la planta, los cuales ponen de manifiesto la complejidad geométrica de la casa. La primera conclusión es la coincidencia absoluta de los planos constructivos con la fotografía de Shulman, y del pie de foto tradicional con la denominación del proyecto y la autoría legal suscrita por las carátulas.

Acompaña esta presentación otro grupo de dibujos sin duda significativo, también original y, hasta ahora, inédito: la planta, alzados y perspectiva que, completados con una memoria, componían el folleto publicitario del proyecto, es decir, la imagen que los arquitectos quisieron transmitir de la casa a sus posibles compradores.

1. SHULMAN, Julius; ROSA, Joseph (ed.); MCCOY, Esther (int.), *A Constructed View, The Architectural Photography of Julius Shulman*, Rizzoli International, Nueva York, 1994, p. 144.

2. Cfr. JONES, A. Quincy; BUCKNER, Cory (ed.), *A. Quincy Jones*, Phaidon, Londres, 2002.

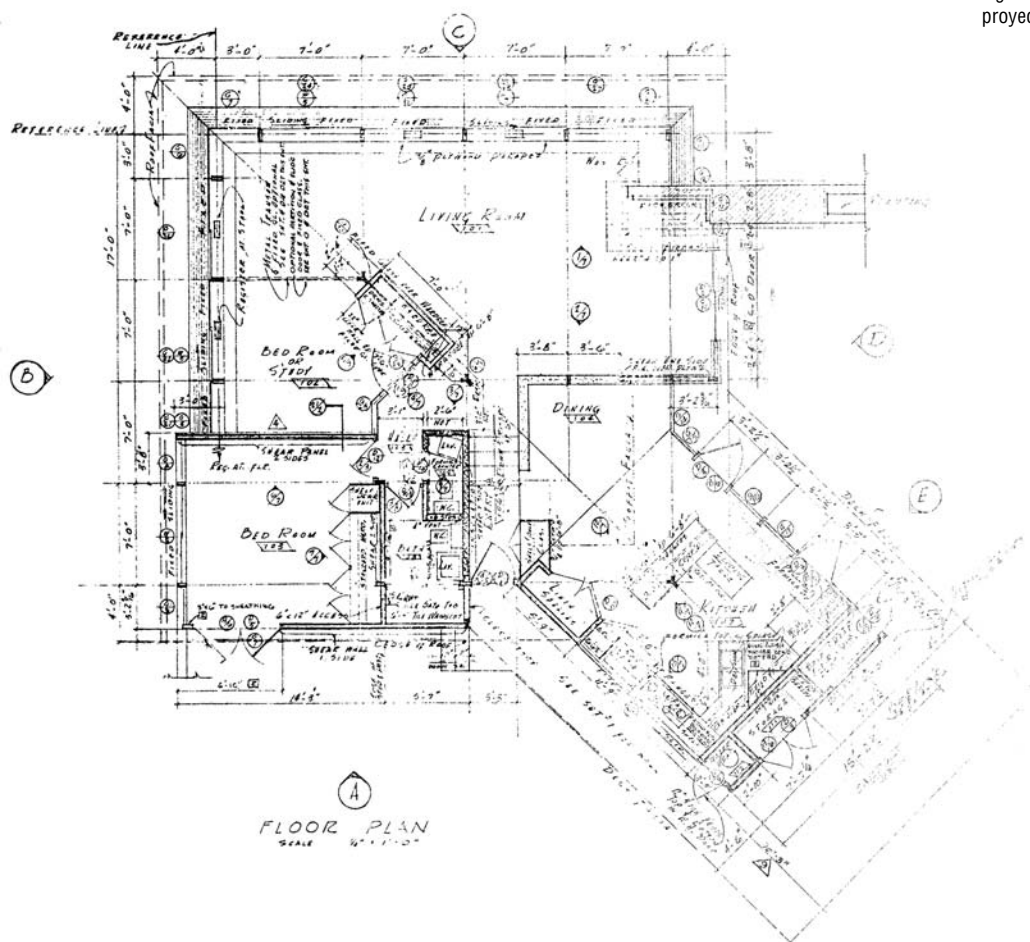


Fig. 2. Modelo 301. Planta extraída del plano número 3 del proyecto constructivo. (Archivo del autor).

No hemos redibujado las plantas. Hemos dejado que sólo los arquitectos construyan su proyecto, sin entrometernos en la delimitación de su arquitectura. El mapa de puntos borroso que procede de las intenciones originales es preferible a un delineado interpretativo. Sin embargo, sí hemos dibujado. A partir de la documentación constructiva, y con la finalidad íntima de estudiar el edificio con mayor claridad, del mismo modo en que un médico utiliza como método diagnóstico una colección de imágenes que son, en realidad, una muestra interesada del conjunto observado, hemos diseñado un modelo virtual de la casa y, desde allí, hemos construido un modelo físico a escala 1:100.

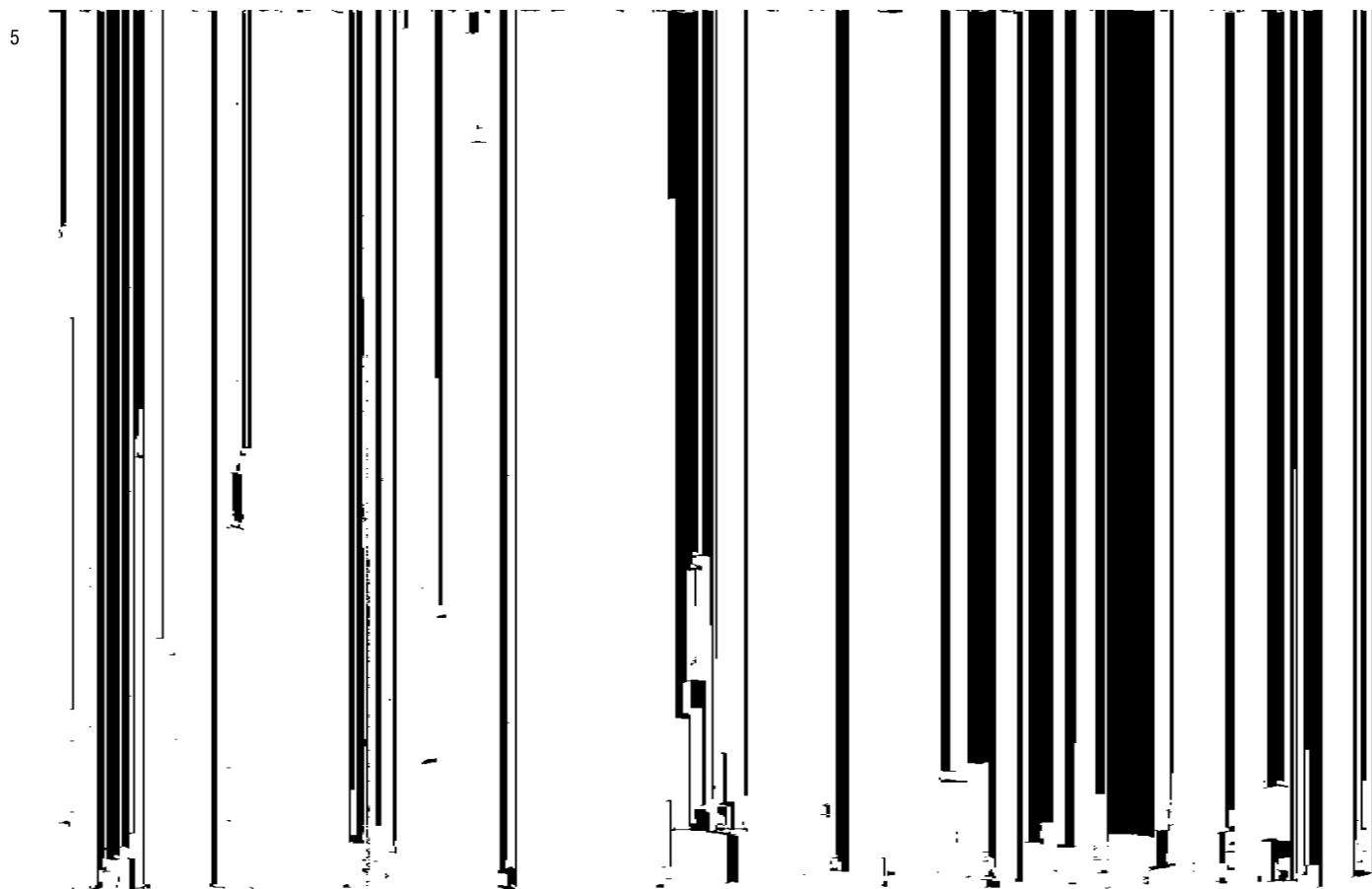
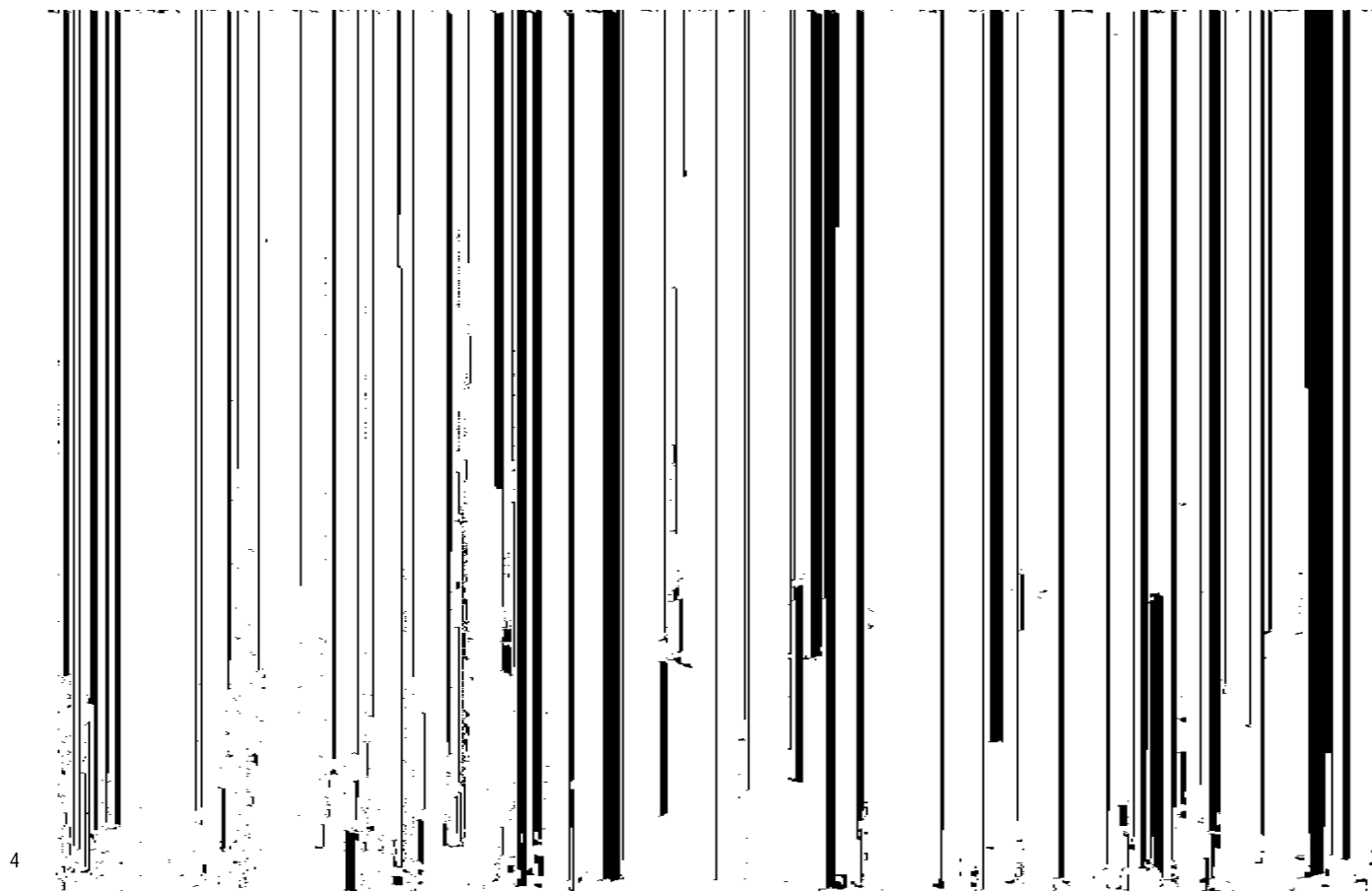
EL EQUIPO DE JONES Y LOS ENCARGOS DE CRESTWOOD HILLS

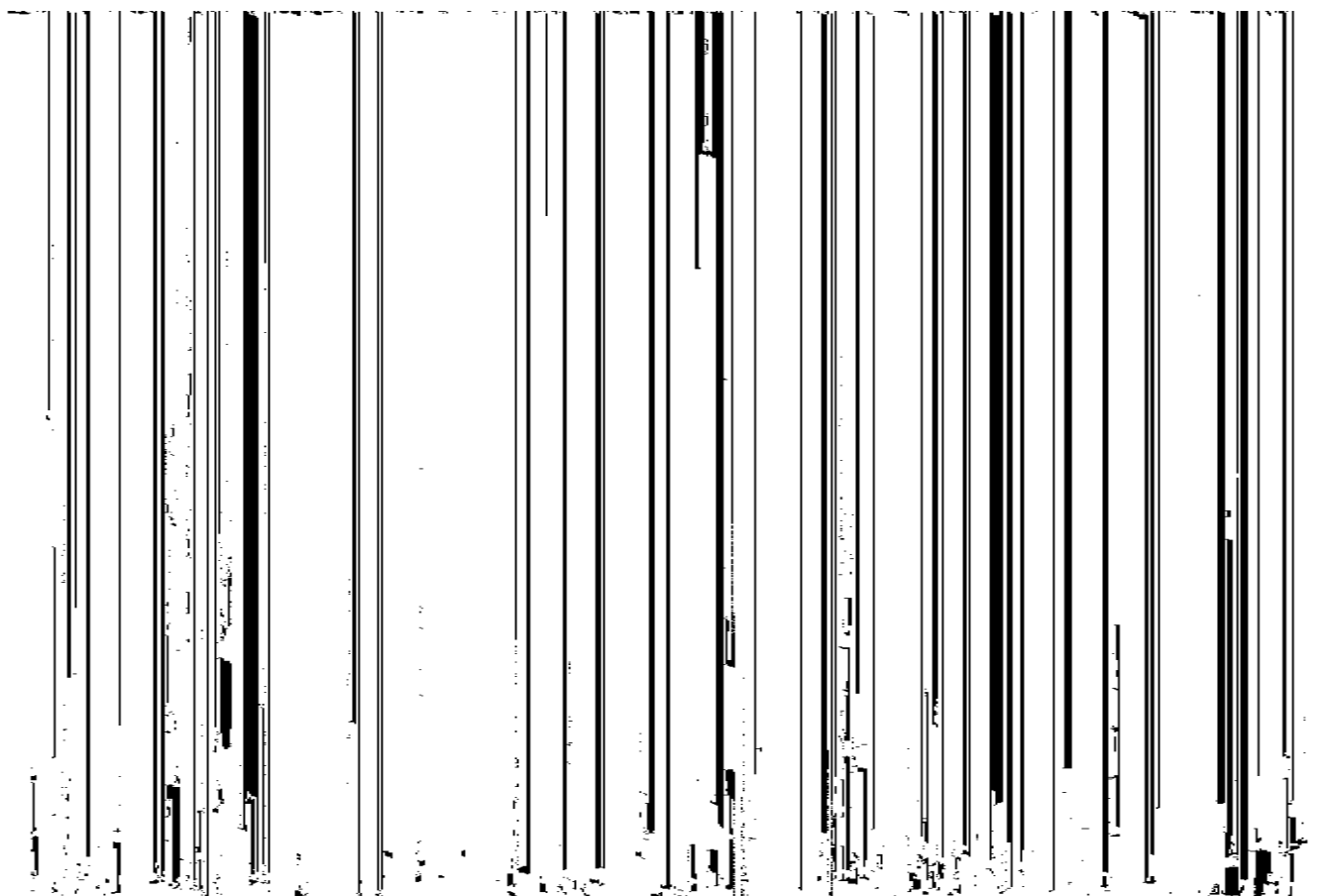
La carrera de A. Quincy Jones (nacido en Kansas City, Missouri, en 1913, aunque trasladado a Los Ángeles, con sus abuelos maternos, a los siete años) fue extensa y absolutamente ligada al sur de California. Aunque generalmente recordado por su esfuerzo en incorporar la arquitectura a las extensas promociones de viviendas modestas y medias en las que trabajó, especialmente por sus series de casas para Eichler Homes, su obra más brillante se correspondió con el periodo de proyectos de mayor escala en los años 60 y 70, en los que desarrolló un lenguaje personal en el uso del hormigón armado, y cuya realización más sobresaliente fue, probablemente, la *UCLA University Research Library* de 1964 (hoy *Charles E. Young Research Library*), un delicado depósito documental tan atento al clima de California como a la recuperación poética del Movimiento Moderno.

El punto de inflexión de 1945 en la historia del siglo XX lo fue también en todos los ámbitos de la ciudad de Los Ángeles. El final de la Segunda Guerra Mundial transformó la sociedad, la economía, la cultura, la forma y hasta los materiales de la ciudad-región. La industria bélica que había acaparado la capacidad productiva de Los Ángeles fomentó activamente un mercado alternativo para sus productos en la construcción de miles de viviendas unifamiliares que en ese



Fig. 3. A. Quincy Jones. Fotografía desconocida. (A. Quincy Jones Architecture Archive).





6

momento comenzaban a colmar las vigorosas parcelaciones inmobiliarias de posguerra, las cuales se alimentaban de la recién estrenada opulencia económica y de los miles de norteamericanos que, tras regresar a casa desde los frentes de batalla, formaban su nuevo hogar.

Uno de esos soldados fue Archivald Quincy Jones quien, a su vuelta de servir a bordo del legendario portaaviones *USS Lexington* en el Pacífico, estableció su práctica profesional independiente en Laurel Canyon. Y una de aquellas parcelaciones, aunque bien diferente de las promociones comerciales de suelo, surgiría en 1946 con el nombre de *Cooperative Housing Group*, resultado de la unión de cuatro jóvenes familias —no de arquitectos, sino de músicos— decididas a compartir sus recursos para, mediante la promoción cooperativa, vencer la dificultad de alojamiento a la que se enfrentaban los excombatientes, construir sus viviendas a precios razonables, ensayar un nuevo modelo de comunidad y abrir su ambiciosa empresa a la lógica de la arquitectura moderna, del todo ausente de las ofertas inmobiliarias. A los cuatro fundadores se sumaron pronto sus amigos cercanos, y los veinticinco primeros socios recibieron tal acogida en la prensa generalista que no tardaron en llegar a quinientos, transformar su sociedad en la *Mutual Housing Association* (MHA), y comprar 800 acres en las ondulaciones de las montañas de Santa Mónica, en el prestigiado vecindario de Brentwood, un lugar actualmente conocido como Crestwood Hills.

Tras un breve periodo en el que también intervinieron Douglas Honnold, Francis Lockwood e incluso hombres como John Lautner y el paisajista Garrett Eckbo, que serían pocos años después fundamentales en la arquitectura de Los Ángeles, pronto el gran encargo recayó en el equipo formado al efecto por A. Quincy Jones, Whitney R. Smith y el ingeniero Edgardo Contini. Los tres nombres refieren de inmediato al programa hipermediático y contemporáneo de las *Case Study Houses* (CSH) e, ineludiblemente, a observar la participación en él de los autores de los modelos MHA.

Whitney R. Smith, además de haber dedicado, desde 1941, gran parte de su práctica docente y profesional al planeamiento urbano, acababa de diseñar dos de los más celebrados proyectos de la primera época del programa de John Entenza, las casas modelo número 5, conocida como

Fig. 4. Modelo 301. Plano número 3 del proyecto constructivo, "Floor plan", 61 x 92 cm. (Archivo del autor).

Fig. 5. Modelo 301. Plano número 4 del proyecto constructivo, "Elevations. Exterior", 61 x 92 cm. (Archivo del autor).

Fig. 6. Modelo 301. Plano número 5 del proyecto constructivo, "Roof framing plan and structural details", 61 x 92 cm. (Archivo del autor).

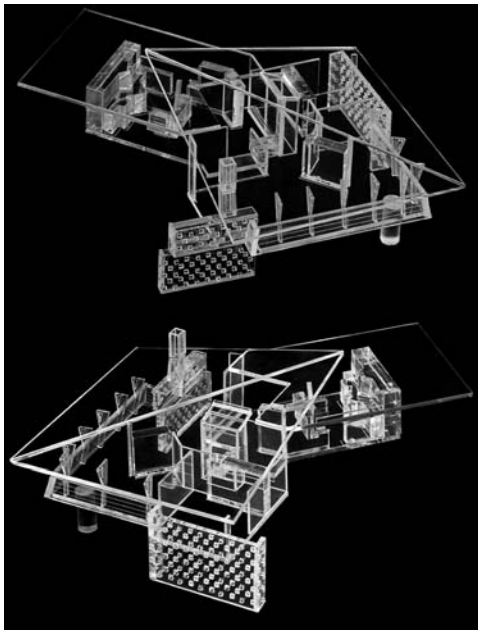


Fig. 7. Maqueta del modelo 301. Metacrílico, escala 1:100, 2006. (Diseño del autor. Fotografías de Aleix Bagué. La maqueta forma parte de COLL-BARREU, Juan, *Los Ángeles 10 paradigmas*, exposición itinerante, 2006, con el patrocinio de Fundación Caja de Arquitectos).

Fig. 8. Dibujos tridimensionales del modelo 301. (Dibujos del autor. Archivo del autor).

“Loggia House”, de 1945, y número 12, de 1946, que desafortunadamente quedaron en el papel satinado de la revista *Arts & Architecture*.

Aunque generalmente olvidado por el cuerpo historiográfico que comienza a formarse sobre las *Case Study Houses*, el ingeniero Edgardo Contini también intervino en el programa, precisamente en el núcleo duro que iban a constituir las CSH números 8 y 9, la casa y estudio Eames y la casa para el propio Entenza, construida por Charles Eames y Eero Saarinen, realizadas casi simultáneamente, en 1949, y al mismo tiempo en que Contini trabajaba en los modelos MHA. Contini diseñó la estructura de ambas, que inauguraron el acero como una de las señas de identidad, a partir de entonces, del estilo de Entenza, y protagonizó uno de los episodios sin embargo más recordados en la historia de las *Case Study Houses*, el producido cuando, con los perfiles metálicos acopiados ya en el solar, Eames decide transformar su proyectada casa volada hacia las vistas del océano en dos nuevos contenedores que, con la misma estructura, pudieran encerrar el mayor volumen posible. El brillante “*last minute change*” de Eames hubo de pasar, sin embargo, por la sustitución de Contini.

Por último, más de una década después, A. Quincy Jones participaría a su vez en el programa de las CSH y, adelantémoslo, no con mayor éxito que el referido de Smith y Contini. En 1961, Jones fue invitado por Entenza a diseñar la CSH número 24, que estaba llamada a revolucionar el programa puesto que se concibió como un prototipo auténtico del que deberían construirse 260 unidades, algo absolutamente inédito en el *modus operandi* de la revista, pero fracasó rotundamente a su paso por los gestores administrativos municipales.

Sin revistas de arquitectura, sin patrocinios y sin proyección exterior, Jones, Smith y Contini, arquitecto, urbanista e ingeniero, afrontaron el diseño, la planificación y la ejecución de su programa particular de 500 casas económicas. Los redactores plantearon veintiocho proyectos modelo, de los que ocho llegaron a desarrollarse y construirse.

ARQUITECTURA ACCIÓN

Volvamos a nuestra única pista fiel, la fotografía de Shulman. La casa aparece rodeada de naturaleza, casi en estado salvaje, absolutamente ajena a su medio millar de vecinos. Los arquitectos trabajaron de acuerdo a la escala de la actuación e intervinieron en el diseño de las parcelas, la orientación de las viviendas y la vialidad, de manera que lotes de reducido tamaño poseyeran privacidad, un jardín suficiente y vistas exteriores, además de una doble vocación campestre y comunitaria, fortalecida esta última por la hábil disposición de pequeños equipamientos comunes. Durante más de medio siglo, la agrupación –que recibió en 1952 el *Award of Merit* de la AIA– se ha considerado un modelo de diseño urbano en la metrópoli de la dispersión, al tiempo que ponía de manifiesto las desventajas de las divisiones convencionales en pequeñas parcelas rectangulares, con jardines residuales perimetrales o, dicho de otro modo, las desventajas derivadas del uso habitual que, por razones prácticas, aleja el planeamiento de la arquitectura. El modelo 301, como el resto de viviendas MHA, es la acción de la arquitectura hacia la ciudad, por oposición a los modelos estáticos, o convencionales, del edificio sobre la parcela predibujada.

La familia de la foto se acerca a su casa. Habíamos citado al principio el suspense del momento, la constatación de que sucede algo extraño. El camino está sin pavimentar, parecería abandonado si las roderas no hablaran de un tránsito pesado frecuente, probablemente de camiones. Si nos fijamos en la casa, no vemos vidrios en las carpinterías, pero sí escaleras de mano repartidas por el interior y protecciones de madera bajo el porche. La casa está en construcción. Y la familia, por tanto, no vive allí, sino que camina por el interior de una obra cerrada de unas 200 hectáreas. Es decir, los personajes son modelos fotográficos, como ocurre en gran parte de la obra de Shulman. Si nos detenemos en el edificio podemos ver una construcción que posa para el fotógrafo. Las escalas guardan un cuidado paralelismo y son, a su vez, perpendiculares a uno de los ángulos agudos más importantes de la composición. El momento exacto de la construcción de Jones y de la luz de Shulman enfatiza los picos e imperfecciones geométricas del volumen, puesto que evita la línea horizontal que después producirá el ala de la cocina y el estacionamiento, el goterón colocado sólo parcialmente genera un quiebro adicional en el centro de la cubierta, la luz afila el voladizo superior hasta un límite casi constructivamente imposible... La meticulosa planificación de los modelos, de la luz y de la disposición de los elementos de obra visten el momento fugaz e irrepetible de la construcción como a una novia.



9



10

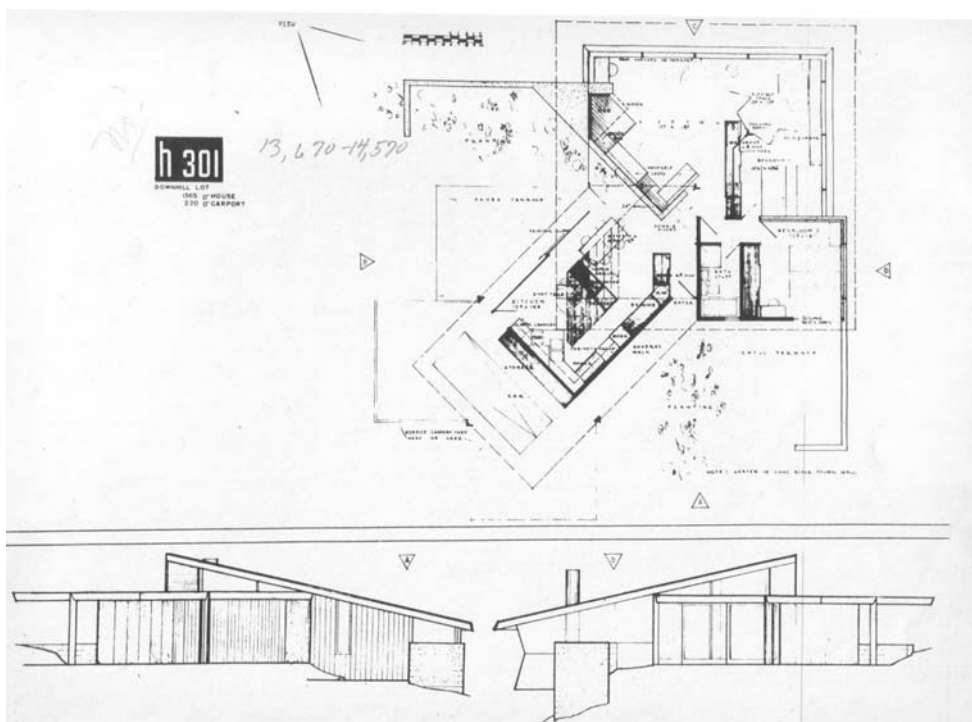
No se conserva ninguna fotografía del edificio terminado, a excepción de una vista muy lejana de la agrupación, tomada por Shulman desde Bluestone Trail, la cual tan sólo atestigua que modelo 301 fue terminado. Con todo, el mensaje de la fotografía misteriosa resulta muy claro: el proyecto está en la obra. Sólo durante la construcción es visible la violenta irrupción en el paisaje, la vegetación espontánea abriéndose paso, la expresividad mecánica de la estructura vista, las sombras sin matices que atraviesan crujías aún sin vidriar, la ausencia de acabados acomodaticios, de detalles constructivos confortables o a la moda y, sobre todo, sólo durante la construcción es visible el movimiento del proyecto, todavía vivo, y el vigor del resultado, aún sin edulcorar. La fotografía proclama que la acción desarrollada por la construcción condensa toda la fuerza de la arquitectura. O, dicho al revés, que si el proyecto estuviera en el edificio terminado, este se reduciría a una convención, puesto que precisaría del almíbar detenido de los acabados complacientes. Modelo 301 es un mapa desordenado encaramado en una colina, y la obra es el lugar donde esta realidad se produce con mayor certeza. La obra se convierte en la acción de la Arquitectura, es decir, la realización física más cercana al pensamiento del arquitecto y, también, la que devuelve un pensamiento de mayor alcance. Es la acción de mayor intensidad.

Con la intemporalidad mágica de una novia vistieron también el instante de la construcción, casi al mismo tiempo, dos obras maestras domésticas angelinas, antagónicas en sus significados pero igualmente profundas en su búsqueda. La primera es la citada casa y estudio de Charles Eames, fotografiada en construcción en 1949, con Charles y Ray Eames en el centro del extenso y ordenado volumen estructural. En el preciso instante en que se hace realidad el pragmatismo del arquitecto —construir el mayor volumen con la menor estructura— es donde existe la casa en su plenitud intelectual, y donde se produce la sincronía con el juego fértil y vitalista del contenido activo de sus autores. La segunda es la casa que R. M. Schindler construyó para Ellen Janson, también en 1949, en las colinas de Hollywood, que fue fotografiada casi exclusivamente en fase de obra, con numerosos reportajes en los cuales el enjambre de madera de la casa se multiplicaba en el paloteado deforme del andamiaje, y de entre los que destaca la imagen de la cliente, retratada como una princesa medieval, entre la maraña de perfiles de su casa lanzados sobre el vacío abismal de la pendiente. Durante la acción de la construcción, el momento es la casa. El momento, la casa, era un refugio inestable en el precipicio, que entrelazaba estructura, habitación, materia, aire y usuario.

La obra ofrece, así, su cara más hermosa. En las tres imágenes de la posguerra doméstica californiana, el momento de la construcción se reverencia a través de la acción oferente de los personajes y se perpetúa con la película débil pero multiplicadora del negativo fotográfico. La construcción es el instante más bello, colmado de realidad y, al mismo tiempo, dado sólo para la arquitectura y para los actores, todavía libres, respectivamente, de la función y de la representación.

Fig. 9. Charles y Ray Eames en la obra de construcción de la casa y estudio Eames, 1949. (Fotógrafo desconocido. Library of Congress, Prints and Photographs Division, collection The Work of Charles and Ray Eames, Lucia Eames dba Eames Office, LC-E22-PH26-C).

Fig. 10. R. M. Schindler, casa Janson. Fotografía de Ellen Janson en la obra de construcción de su casa, 1948 ó 1949. (Fotógrafo desconocido).



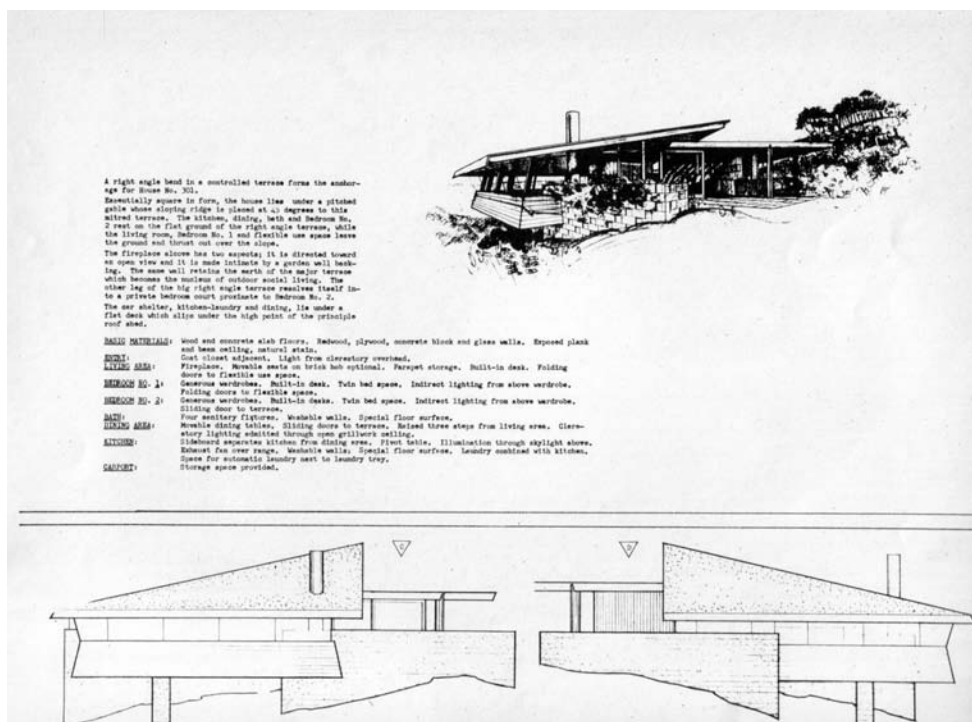
LOS MATERIALES FEOS

Las texturas de la casa fotografiada por Shulman no son limpias, como confirma ahora la revisión de los planos constructivos. La cubierta es demasiado complicada para una planta tan pequeña, el interior se percibe realmente anguloso, las carpinterías no son verticales, los vidrios ni siquiera serán paralelos a la carpintería, sino que se inclinarán aún más hacia el exterior. Tampoco son verticales los paramentos de madera de la fachada. Los materiales acceden sin desbastar a la construcción. Nada más alejado de los nuevos sistemas, brillantes y compactos, que producía masivamente la industria de posguerra. En la casa de Jones y Smith ni siquiera los muros de contención son planos, sino que están compuestos por fábricas de bloque de hormigón desconcertadas, algo difícil de aceptar en las oficinas de control de los años 40 por sus inconvenientes sísmicos.

Podría decirse que ni siquiera las grandes decisiones del proyecto son aparentemente correctas. La planta revela una vivienda de un solo dormitorio, con la posibilidad de añadir una segunda habitación a costa de reducir la sala de estar mediante una pared desplegable. Quizá es una casa demasiado pequeña para contenerse en un perímetro tan quebrado, como parecen demostrar los difíciles giros y cambios de nivel a los que se ve obligado el interior. La cocina que, sin embargo, se organiza dentro de un volumen rectangular, se transforma también en un laberinto anguloso de máquinas y pasillos. El gesto más significativo del proyecto, el voladizo de la sala de estar sobre la pendiente, terminado en la gran cuña de madera y vidrio inclinado que asume la imagen de la casa, hubiera sugerido volar coherentemente la estructura, como Frank Lloyd Wright había hecho volar a la vecina casa Sturges once años antes, y nunca traicionar lo esperado con un pilar circular en el centro del vano, que más parece un rollizo que apuntalara el forjado durante la obra que alguien olvidó retirar.

En el interior, ningún pilar es convencional. Los postes perimetrales están inclinados y los que forman la alineación central repiten en su sección la silueta en "Y" de la planta. Cada pilar central, además de entrelazar eficazmente los desplazamientos angulares del edificio, construye una inesperada y extemporánea maqueta de la casa. La estructura aparentemente inestable de los volúmenes oblicuos del modelo 301 tampoco aprovechaba la lógica de la producción seriada y la calidad de los procesos industriales.

Por el contrario, el desorden en la estructura, en los materiales, e incluso en la comprometida ubicación sobre la pendiente, emparentaban la casa con las autoconstrucciones del granjero o con los montones de tablas, plásticos, bloques de hormigón y mallas metálicas contruidos contemporáneamente por Schindler, como en la referida casa Janson.



Figs. 11 y 12. Folleto publicitario del modelo 301, c. 1948. (Archivo del autor).

En las casas de paja 301, Janson, Kallis (1945), Southall (1938), De Keiser (1935) y otras pocas, algunos arquitectos, ya desde los años 30, advirtieron una categoría estética y moral. Tenía que ver con un atractivo “no importa cómo” formal, pero iba más allá, hacia el lugar que a partir de 1967 se entendería como lo feo, o lo “pobre”³, en cuanto no convenido y no reconocido, y que en 1960 Yves Klein había defendido con la inequívoca expresión “mal gusto”⁴. Schindler ya lo había denominado en 1943 “lucha creadora”⁵, en referencia a su autenticidad intelectual. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, casi simultáneamente a la construcción de las casas citadas –en 1947–, casi en el mismo lugar –en West Los Ángeles–, titularían “Dialéctica de la Ilustración”⁶ a la misma brutal contradicción moderna que aquellos arquitectos percibían, y a la necesidad de establecer una crítica desde los mismos cimientos del dictado lógico de la razón.

Las casas feas se iniciaron en Los Ángeles con una hábil mezcolanza de materiales pobres desconcertantemente ubicados. La fase de obra añadía al desorden del proyecto una incuestionable sobredosis de provisionalidad y caos. Edificio y acción sostenían, como el “mal gusto”, otro valor, el de pertenecer a lo desorganizado, a lo no previsto, a lo desautorizado, es decir, a lo auténtico o libre, a lo reflexionado, a lo artístico. Los edificios feos y la estética de lo improvisado abrían un nuevo y apasionante mundo de libertad formal y, sobre todo, se apartaban del dictado ortogonal e implacable de la industria moderna, ineludiblemente relacionada con la tragedia de la Segunda Guerra Mundial y sus precedentes.

LA CASA REPETIDA

Nada más pacífico que el folleto publicitario con el que se intentaron vender las viviendas 301. El rescate de ese documento confirma los materiales y cualidades del edificio terminado y añade, quizá, el significativo dato del precio de venta, que probablemente anotó el propietario inicial de prospecto, y que se reduciría a una cantidad de entre 13.670 y 14.570 dólares de 1948 –sirve como referencia que la construcción de la casa piloto de MHA sobre un solar plano costó 16.700 dólares en 1950.

El folleto nos ofrece hoy, además, la *excusatio non petita* de los arquitectos. Una fachada plana de vidrio y abundante jardinería, alzados casi rectos y una planta algo ordenada componían la imagen tranquilizadora que intentaron trasladar a los promotores-compradores, opuesta al dramatismo picudo del proyecto constructivo y de la fotografía de Shulman. El arquitecto oculta la condición íntima –la que, en ese momento, sólo a él pertenece– de la obra. También Schind-

3. Cfr. CELANT, Germano, “Arte povera - Im spazio”, La Bertesca/Masnata/Trentalance, Génova, 1967.

4. KLEIN, Yves, “Truth Becomes Reality”, Zero, MIT Press, Cambridge, 1973. Publicado originalmente en alemán por Zero 3, Otto Piene y Heinz Mack, 1960.

5. COLL-BARREU, Juan, *Construcción de los Paisajes Inventados, Los Ángeles doméstico 1900-1960*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004, p. 242.

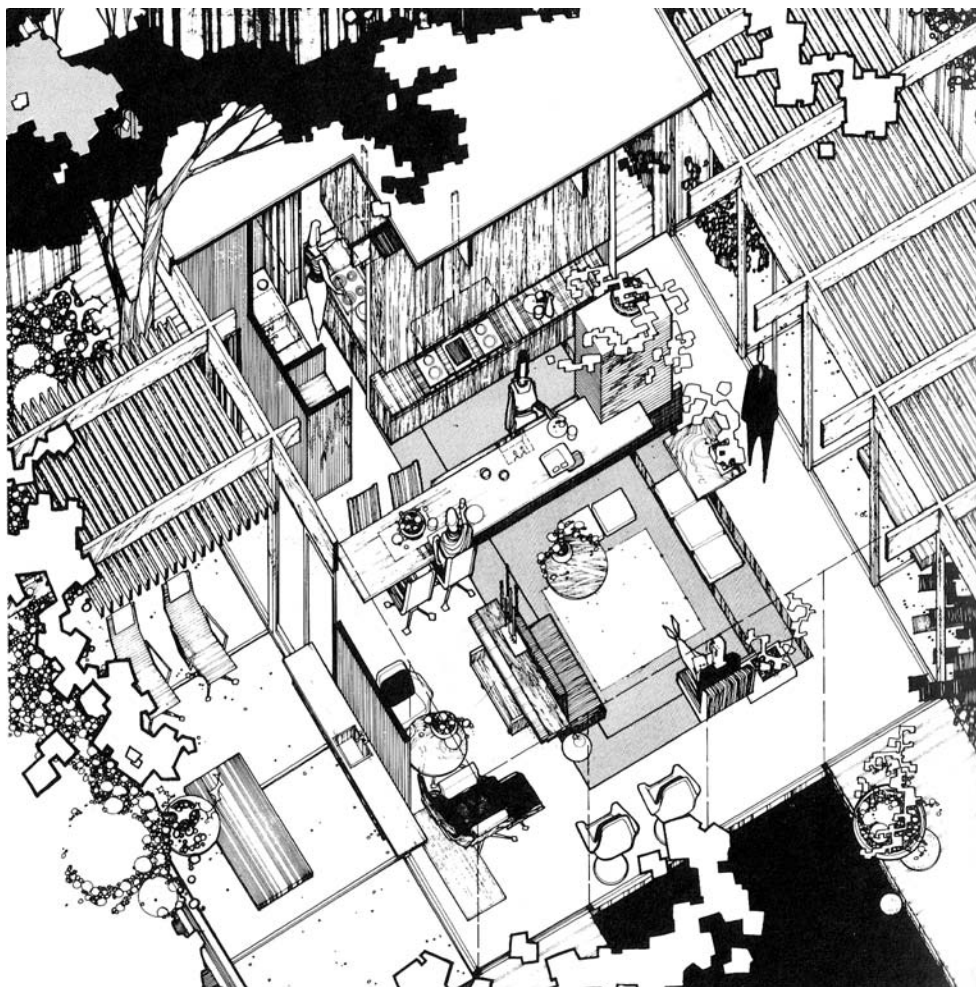
6. Cfr. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2005.



13



14



15

Fig. 13. Whitney R. Smith. (Fotógrafo desconocido).

Fig. 14. Sala de estar del modelo 102, casa piloto de MHA, 1950. (Fotografía de Garber Sturgis).

Fig. 15. A. Quincy Jones y Frederick E. Emmons, 1961, perspectiva interior de *Case Study House* número 24. (A. Quincy Jones Architecture Archive).

ler ocultaba bajo anteproyectos ortogonales las casas desordenadas de los años 40. El abismo entre sociedad—cliente— y artista era la consecuencia lógica de las obras feas, o en “lucha creadora”, o artísticas, o —en palabras de Adorno— “socialmente legitimadas” por su “asocialidad”, de igual manera que el matrimonio entre sociedad y arquitectura es el resultado de las obras acomodaticias, interesadas, convencionales y burguesas.

En realidad, aquella fértil separación había nacido con la modernidad del arte —probablemente en *La batalla de los centauros*, desechada por sus patrocinadores en 1494—, pronto derribó la superstición gremial que identificaba al Arte con un objeto servicial y, vencido el fragor del siglo XX, encontró una de sus escasas formulaciones teóricas en el extenso testamento estético francfortés: “el arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se produce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste ni imite a aquél”⁷. Faltaba ya muy poco para explicar el rechazo social de las obras realmente de vanguardia, y la aceptación de los apelativos negativos por sus creadores, dado que “dentro de una falsa conciencia que es enemiga del arte se desarrolla el momento ficticio de éste, su carácter apariencial dentro de la sociedad burguesa. Su imperativo categórico respecto al consumo artístico es el del *mundus vult decipi*. Por esto consideran depravada cualquier experiencia artística aparentemente ingenua y que así deja de serlo”⁸.

Regresemos, para terminar, al joven Jones. Modelo 301 no fue muy demandado. La circunstancia, sin duda, reivindica el valor intelectual de la casa y su carácter “asocial”. El hecho es que a partir de ese momento la obra del arquitecto —que discurriría por caminos diferentes a la carrera de Smith— resultará visiblemente cercana a la sociedad, y la aceptación por ésta de sus fórmulas, especialmente las domésticas, quedará fuera de mayor discusión.

7. ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980, p. 296.

8. *Ibid.*, p. 308.

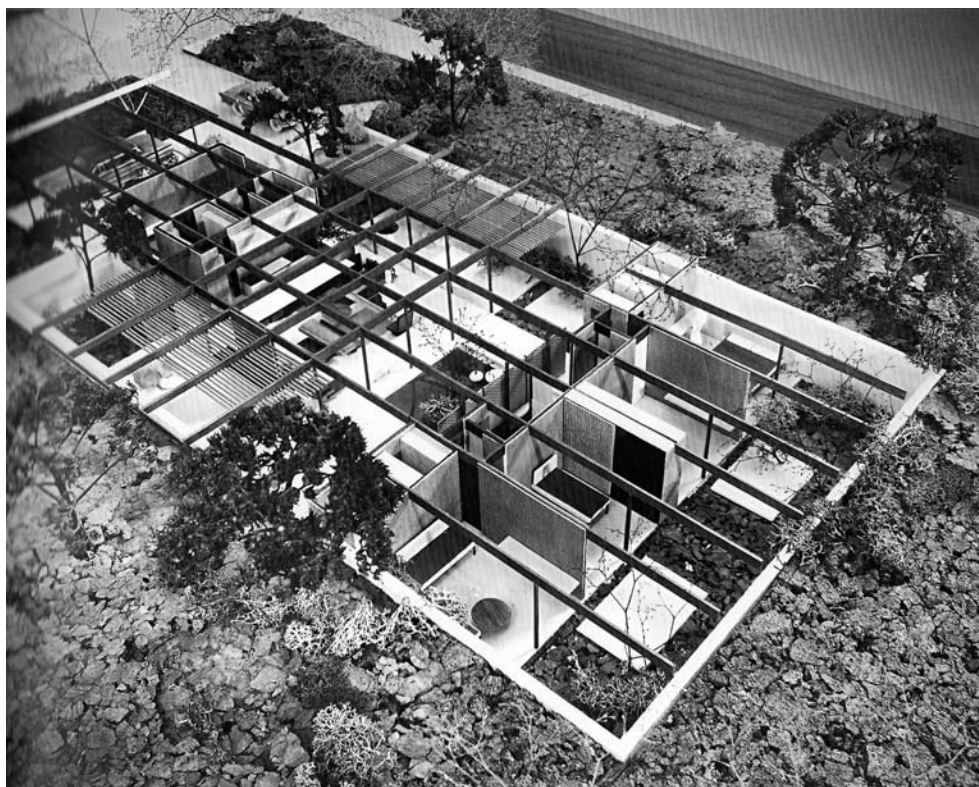


Fig. 16. A. Quincy Jones y Frederick E. Emmons, 1961, maqueta de *Case Study House* número 24. (Fotografía de Leland Y. Lee, A. Quincy Jones Architecture Archive).

Excepto en otro episodio brillante. Modelo 301 y, en parte, todas las casas MHA, habían sido antagonistas de las casas modelo de Entenza, tanto por su desinhibición formal como por su inmediatez comercial —las casas MHA se adquirían por catálogo y las casas CSH eran un singular objeto de investigación—, su descuido mediático y su escasa trascendencia disciplinar. Sin embargo, la experiencia MHA y otros proyectos posteriores de Jones, como las citadas casas Eichler, poseían el innegable valor de la realidad. El arquitecto había conseguido acercar directamente la arquitectura moderna a las vidas de miles de angelinos y, en 1961, Entenza consideró el poder pedagógico de esta dimensión. Animado además por el reciente éxito de CSH número 23, una pequeña agrupación de tres viviendas independientes diseñada por Edward A. Killingsworth, Jules Brady y Waugh Smith en La Jolla que había introducido el programa *Case Study Houses*, por primera vez, en el diseño comunitario, Entenza, como ya se ha expuesto, encargó a Jones y a su socio Frederick E. Emmons la ambiciosa CSH número 24, con la intención de aprovechar la amable cercanía social de sus propuestas y emular la explosiva capacidad reproductora de las viviendas MHA y Eichler y construirla por centenares.

Pero el plan de Entenza se encontró con el plan contrario por parte del arquitecto. Al revés que el editor, Jones confió en el prestigio del programa de Entenza para vencer la resistencia social y defender la independencia creativa, incluso en un proyecto extensivo de viviendas. CSH 24, desde el punto de vista de la posición del artista, recuperó la “acción fea” del modelo 301, e hizo desaparecer la tradición objetual de las *Case Study Houses*, su limpieza constructiva y su elegante y publicitada expresión minimalista y transparente. Jones utilizó el movimiento de tierras y la vegetación para construir una masiva red de cráteres sobre cada uno de los cuales hizo flotar un débil entramado de madera que, como un cañamazo, organizaba la multiplicidad de estancias en que se dividía la casa, la cual, a su vez, cooperaba a estabilizar la operación geológica. El resultado, para la casa, era una sucesión de umbráculos enterrados, pavimentados con texturas diferentes, entre los que se abrían paso jardines con árboles de porte alto y un estanque con plantas acuáticas, y, para la ciudad, una extensión ondulante de paisaje arbolado, sin alzados, que en 1962 Esther McCoy denominó “escultura de tierra”, que hoy calificaríamos de *land art* y que llevó al límite la privacidad de vistas, de sonido e incluso de aspecto de la casa californiana.

El gran plan de Entenza y la propuesta desinhibida de Jones chocaron con el convencionalismo oficial de los legítimos representantes de la sociedad. CSH 24 tampoco pudo ser una casa

9. McCoy, Esther, *Modern California Houses, 1962*, Hennessey and Ingalls, Los Ángeles, 1977, p. 189.

repetida. Ni siquiera pudo terminarse. Modelo 301 ya no existe. De las 500 viviendas iniciales, el incendio de 1961 destruyó unas 60. No menos de 400 han desaparecido después, víctimas, paulatinamente, de derribos o transformaciones, hasta no restar más de treinta y una¹⁰ unidades originales, entre las que no sobrevive ningún modelo 301.

Sin embargo, la fotografía de la madre, el niño y la mascota se extiende crecientemente en las publicaciones de los últimos años.

Jones y Shulman lo consiguieron. La casa será para siempre el momento mágico y desordenado de la construcción. Modelo 301 y CSH 24 desde el proyecto, quedaron con la emoción sugestiva de Mateo *"dell'Accademia"*. Constituyen un triunfo de la acción. El espectador jamás conocerá la serie terminada pero, a cambio, recibe el privilegio de asistir al proceso. El observador se ha convertido en testigo directo del acto de creación, y el artista le proporciona, además, un acompañante con quien adentrarse en el garabato. Puede dialogar con la princesa que teme al precipicio, el arquitecto que flota en la estructura o el niño que vuelve la mirada.

10. Recuento realizado por C. Buckner en 2002, op. cit., p. 90.