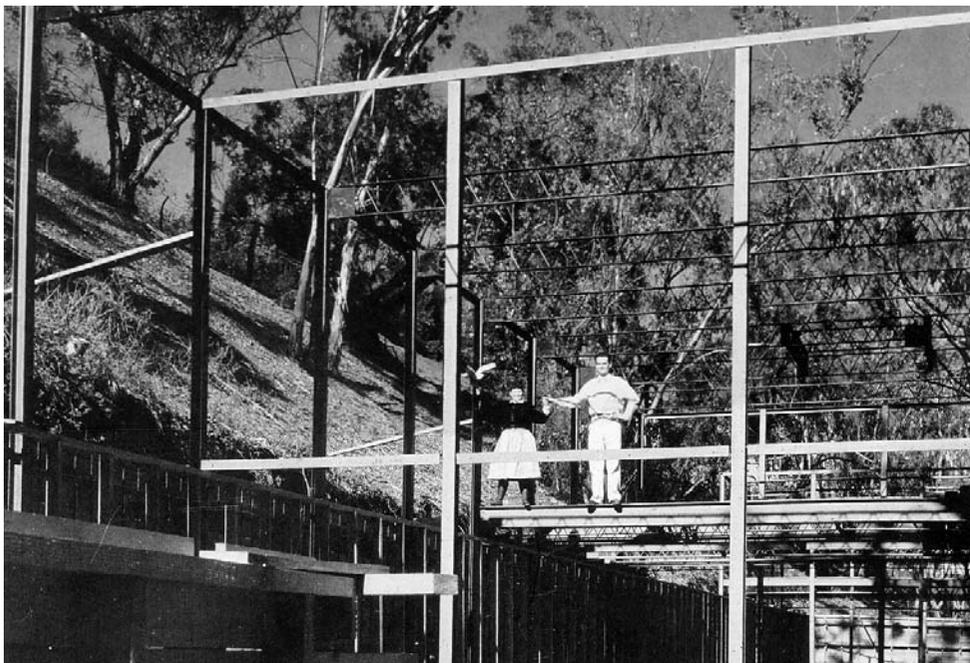


REFLEXIONES SOBRE LA CASA EAMES

Beatriz Colomina

Fue hermoso mientras duró. Durante un breve periodo, un lapso de tiempo de unos cinco años después del final de la Segunda Guerra Mundial, América parecía aceptar la arquitectura moderna con los brazos abiertos. No se trataba, como en el caso de la exposición Estilo Internacional de 1932 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de algunas ideas importadas de Europa re-empaquetadas como estilo. Era la puesta en marcha de una forma completamente nueva de operar que fascinó a Europa del mismo modo que los modelos europeos habían fascinado a los Estados Unidos antes de la guerra. La Casa Eames tenía un atractivo especial.



1

Así que, de algún modo a través de Mies, a través de un rechazo de buena parte de Mies, pero todavía a través de Mies, o al menos así me lo parece, obtenemos la casa 1949 –algo completamente original, completamente americano.

Peter Smithson¹

La fotografía más antigua publicada de la casa Eames muestra un camión en el terreno que luego ocupará la casa, tomando su lugar, anticipándola. El parabrisas está precisamente allí donde la fachada de cristal terminará el edificio. La estructura de acero de la casa se está armando con una grúa en la parte de atrás de un camión trailer mientras que éste se desliza a lo largo del estrecho espacio que ha sido excavado entre una colina empinada y una hilera de eucaliptos. Se dice que este proceso llevó solamente un día y medio². (Fig. 2)

Los Eames lo celebraron inmediatamente. Una serie de fotografías muestra a la pareja extasiada de la mano debajo de la estructura; después, a punto de dar un paso desde el muro de contención a una delgada viga suspendida como una cuerda floja en el espacio; y, finalmente, posando en medio de la viga, todavía de la mano. En la otra mano, levantada, Ray tiene un pájaro blanco³. (Fig. 1)



2

Fig. 1. Charles and Ray Eames en la estructura de la Casa Eames, 1949. (Foto John Entenza. *Eames Design*, Harry N. Abrams, 1989, p. 108).

Fig. 2. Case Study House #8 (Eames House), en construcción, desde la parte trasera de un camión. (*Eames Design*, cit., p. 109).

1. SMITHSON, Alison and Peter, "Phenomenon in Parallel: Eames House, Patio and Pavilion", *Places: A Quarterly Journal of Environmental Design* 7, n. 3, Primavera 1991, p. 20.

2. Los Eames dijeron que el armazón estructural de la casa fue levantado por cinco hombres en dieciséis horas. "Life in a Chinese Kit: Standard Industrial Products Assembled in a Spacious Wonderland", *Architectural Forum*, Septiembre 1950, p. 94.

3. La primera fotografía se publicó en SMITH, Elizabeth A. T. (ed.), *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, Museum of Contemporary Art & MIT Press, Los Angeles & Cambridge (MA), 1989, p. 182, y atribuida a la oficina de los Eames. La segunda en "Steel in the Meadow", *Interiors*, Noviembre 1959, p. 109, se atribuye a Jay Connor. La tercera, reproducida aquí, fue publicada en NEUHART, John; NEUHART, Marilyn; EAMES, Ray, *Eames Design: The Work of the Office of Charles and Ray Eames*, Harry N. Abrams, New York, 1989, p. 108; y se atribuye a John Entenza.

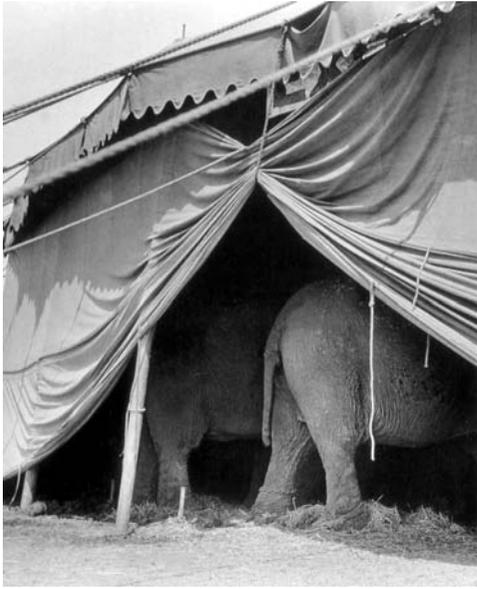


Fig. 3. Fotografía de un elefante circense tomada por Charles Eames (*Eames Design*, p. 90).

A los Eames les gustaba celebrar las cosas. Cualquier cosa. Todo. No era simplemente una frivolidad, una distracción del trabajo: era parte del trabajo mismo. Andar a lo largo de la viga de la casa en construcción era el comienzo de la ocupación de la casa. Era literalmente mudarse, aunque la manufactura del tejido envolvente de la casa llevaría casi un año. En el curso de sus vidas la casa se convirtió en un proceso interminable de celebraciones. No al azar, se mudaron el día de navidad de 1949: querían que la casa fuera un regalo de Navidad. Al andar a través de la cuerda floja de acero antes de que la carpa hubiera sido izada sobre la estructura, estaban lanzando un intenso programa de construcción a través de un juego festivo. Cada etapa de este juego sería registrada, fotografiada y difundida a una audiencia internacional.

A primera vista, la imagen de los Eames suspendidos en la estructura es un eco de la larga tradición vernacular de trabajadores fotografiados encima de sus nuevas estructuras. Desde remachadores sobre la estructura de acero de rascacielos por las alturas de Nueva York, a granjeros del medioeste americano posados en estructuras de madera sobre la pradera, trepar por la estructura y fotografiarse en ella es una manera de celebrarlo, de reclamar la estructura y la tierra debajo de ella. Pero algo más está ocurriendo en la imagen de los Eames. Mientras los trabajadores posan normalmente en posiciones relativamente estables, sentados en la estructura o sujetándose a ella y las mujeres están todas ellas definitivamente en el suelo, Ray and Charles están justo en medio de la viga, apenas en equilibrio, incluso balanceándose. Y no son trabajadores. Qué están haciendo allí arriba?

El circo resulta que era una de sus fascinaciones. Cuando en 1970 se pidió a Charles que diera las prestigiosas conferencias *Charles Eliot Norton* en la Universidad de Harvard, acabó la primera de las seis conferencias presentando sobre tres pantallas una serie de fotografías de circo que él mismo había tomado desde 1940. Las 180 imágenes estaban acompañadas de una banda sonora de sonidos y músicas grabadas en el circo (Fig. 3). El tema de las conferencias era que “las experiencias gratificantes y los placeres estéticos de nuestras vidas no deben depender solamente de las clásicas bellas artes, deben ser más bien, producto natural del propio asunto de la vida”⁴. Los Eames recurrieron al circo porque allí “aquello que parece ser un ejercicio libre de auto-expresión es, por el contrario una acumulación orgánica, estrechamente entretrejada y magistralmente disciplinada, de personas, energías y detalles”⁵. En una conferencia dictada en La Academia de Ciencias y Artes Americana en 1974, Charles elabora esta cuestión:

El circo es una sociedad nómada muy rica y pintoresca que parece libertina en la superficie... Todo en el circo consiste en forzar lo posible más allá del límite... Y sin embargo, dentro de este aparente libertinaje, encontramos una disciplina casi increíble. Existe una jerarquía estricta de eventos y una eliminación de posibilidades bajo estrés, de tal modo que a un evento le pueda seguir automáticamente otro. La disposición del circo bajo la carpa se parece más a la planta de la Acrópolis que a cualquier otra cosa⁶.

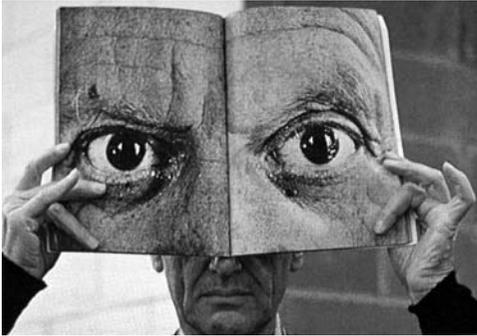
En muchos sentidos, esto es lo que los Eames pensaban que era la arquitectura —el continuo espectáculo teatral de la vida cotidiana, entendido como un ejercicio en restricciones más que de expresión personal. La serie interminable de fotografías de los casi ridículamente felices Eames exhibiendo sus últimas invenciones forma parte de una práctica de diseño extraordinariamente precisa y profesional. Los vemos en lo más alto de la estructura de su casa, “grapados” por el esqueleto metálico de sus sillas, sosteniendo adornos navideños, saludándonos desde el interior de una bola de Navidad, con sombreros de Pascua o máscaras puestas, fotografiando su propio reflejo en la casa y así sucesivamente. (Figs. 4 y 5) En casi todas las fotografías tempranas, visten a juego, como para subrayar el carácter de actuación de su trabajo. Los Eames eran muy precisos en su vestimenta que encargaban a Dorothy Jenkins, diseñadora premiada con varios Oscars que hizo el vestuario de muchas películas como *Pacífico sur*, *Los diez mandamientos*, *La noche de la iguana* y *Sonrisas y lágrimas* (los característicos vestidos pichis de Ray Eames incluso recuerdan los de Julie Andrews en esta película). Efecto del vestuario de los Eames era una imagen de pareja profesional conjuntada, cuidadosamente colocada como cualquier otro objeto en la composición (Fig. 6). Los uniformes transformaban a la pareja en un objeto de diseño que podía moverse dentro del marco o desplazarse de una imagen a otra. Siempre es la composición lo que cuenta, más que los objetos. Y esta composición se retrabajaba, se reorganizaba constantemente.

Si el diseño no era la auto-expresión del diseñador, era la vida cotidiana del ocupante la que dejaba una marca en la casa. La casas de los Eames utilizaban “tecnología industrial para proveer... un recinto “no consciente de sí mismo” que pudiera satisfacer lo esencial para una vida

4. DIEHL, Digby, “Q&A: Charles Eames”, *Los Angeles Times WEST Magazine*, 8 de Octubre, 1972, p. 14, republicada en DIEHL, Digby, *Supertalk*, Doubleday, New York, 1974. La transcripción original se encuentra en la caja 24, carpetas 4-5, *The Work of Charles and Ray Eames*, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, DC.

5. “1970, Charles Eliot Norton Lectures: Lecture 1”, en NEUHART, J., NEUHART, M., and EAMES, R., *Eames Design*, cit., p. 356.

6. EAMES, Charles, “Language of Vision: The Nuts and Bolts”, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Octubre 1974, pp. 13-25. Cit. en NEUHART, J., NEUHART, M., and EAMES, R., op. cit., p. 91.



4



5



6



7



8

Fig. 4. Charles Eames con una máscara (*Connections: The Work of Charles and Ray Eames*, Los Angeles, 1977, p. 7).

Fig. 5. Ray Eames con un máscara (*Connections...*, cit. p. 6).

Fig. 6. Charles and Ray Eames con una maqueta. *Matemática exhibition*, 1961 (KIRKHAM, Pat, *Charles and Ray Eames*, p. 11).

Fig. 7. Casa Eames, mesa de desayuno. (*The Work of Charles and Ray Eames*, Harry Abrams, New York, 1997, p. 30).

Fig. 8. Charles y Ray Eames, *House of Cards*, 1952 (*Eames Design*, cit., p. 169).



9

Fig. 9. Maquetas de las Case Study Houses 8 y 9 (*Arts and Architecture*, Marzo 1948).

Fig. 10. Casa Eames, sala de estar con coleccionables, 1993 (STEELE, James, *Eames House Charles and Ray Eames*, Phaidon Press, London, 1994, p. 38).



10

confortable. El ocupante podría entonces transformar esa estructura en un pronunciamiento personal, llenándola con accesorios de su propia vida⁷. Todos los elementos efímeros de la vida ordinaria tomarían así el control y definirían el espacio.

Para los Eames, todo era arquitectura, desde la colocación de una mesa para el desayuno (Fig. 7) hasta una actuación circense. Todo el mundo era un diseñador. Charles confiaba en las decisiones que los artesanos tomaban, no sin algunas decepciones⁸. Si conocían el oficio, creía Charles, sabrían cuál era la mejor solución. Respetaba la capacidad de hacer una buena elección de un individuo, incluso sin experiencia: “No creo en esa idea de una “minoría superdotada”, sólo en gente realmente interesada en lo que están haciendo. Encuentran la manera de volverse buenos en lo que sea⁹”. A los empleados que llegaban a la Oficina de los Eames se les asignaba automáticamente tareas para las que no tenían preparación previa¹⁰. Se pensaba que cualquiera que dedicaba su atención completamente y de forma obsesiva a un problema obtendría una buena solución, especialmente si había muchas restricciones como, por ejemplo, tiempo, materiales y dinero limitados. Charles recordaba con nostalgia los días pasados en los estudios de cine MGM, donde, a menudo, tenía tan sólo un día para montar un escenario completamente nuevo a partir de un número limitado de elementos disponibles.

Esta idea del diseño como redistribución de un juego limitado de elementos era una constante en el trabajo de los Eames. Todo lo que producían podía ser reorganizado; ninguna composición tenía carácter fijo. Incluso las conferencias más formales se reorganizaban sobre la marcha. Juegos de pieza, particiones móviles, “the Toy”, los armarios modulares en contrachapado, la Casa de Naipes, (Fig. 8) la casa de juguete Revell y la casa Kwikset son todos infinitamente reorganizables.

La Casa Eames es un buen ejemplo. Construida a partir de los mismos componentes estructurales que la muy distinta Casa Entenza (diseñada por Charles Eames con Eero Saarinen), la Casa Eames era además ella misma la reorganización de una versión anterior. Después de entregado el acero a la obra, los Eames decidieron proyectar de nuevo la casa, montando las mismas piezas de acero de otra manera completamente nueva¹¹. (Fig. 9)

7. NEUHART, J., NEUHART, M., and EAMES, R., op. cit., p. 137.

8. Charles decidió dejar el diseño del picaporte y de la cerradura de la casa en manos de un cerrajero “quien, pensaba él, podría ocuparse del problema con un grado de sensibilidad nacido de su propia formación y de su conocimiento del oficio. Más tarde quedó horrorizado al encontrar una cerradura enorme, burda y colocada en una posición rara en la puerta”. NEUHART, J., Neuhart, M., *Eames House*, Ernst & Sohn; Academy Editions, Berlin, London, 1994, p. 56.

9. Charles Eames citado en LACY, Bill N., “Warehouse Full of Ideas”, *Horizon*, Septiembre 1980, p. 27.

10. KIRKHAM, Pat. *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*, MIT Press, Cambridge (MA), 1995, p. 89.

11. Aunque muchas fuentes insisten, siguiendo a los Eames, en que en la nueva versión se utilizaron sólo aquellas partes que ya habían sido llevadas al terreno, excepto una de las vigas suplementarias, Marilyn y John Neuhart ponen esta información en cuestión: “Las vigas de 5,18 metros necesarias para la casa y el estudio harían un total de veintidós para la casa y dieciséis para el estudio, una cantidad considerablemente mayor de lo que hubiera sido necesario para la primera versión de cada uno de ellos. Además, no parece que haya habido ninguna viga de 5,18 metros en la casa original. Habrían sido necesarios más soportes laterales para acomodarse al plano retrabajado”. NEUHART, J., Neuhart, M., *Eames House*, cit., p. 38.



11

La estructura exhibe la misma lógica de reorganización que pronto dominaría su interior. La Casa Eames desdibujaba la diferencia entre el diseñador y el ocupante de la casa, dando cabida tanto a la estructura como a los accesorios móviles. ¿Dónde acaba el trabajo del diseñador y empieza el del ocupante en esta casa? ¿Los famosos paneles de colores de la fachada eran elementos efímeros (recogidos de la historia del arte moderno como los troncos a la deriva que los Eames recogían y reorganizaban) o “estructura no consciente de sí misma”? De hecho, estaba previsto que el color de los paneles cambiase. Ray dijo que habían escogido la pintura más barata de Sears, Roebuck, de modo que pudieran experimentar, pero los colores originales permanecieron¹². Con el tiempo, los paneles quedaron fijados en la mente de la comunidad arquitectónica y tomados por arquitectura. Pero para los Eames, la verdadera arquitectura de la casa debía encontrarse en la reorganización constante de los objetos coleccionables dentro de ella. El verdadero espacio debía encontrarse en los detalles de la vida cotidiana. (Fig. 10)

Charles reflexionaba constantemente sobre la “cualidad” que hacía de alguien un buen arquitecto. En una entrevista con Digby Diehl, Eames recuerda una conversación con Eero Saarinen sobre la cuestión: “Una de las cosas que reconocimos fue la cualidad de un anfitrión. Es decir, el rol del arquitecto, del diseñador, es el de un buen y atento anfitrión, cuyas energías están dedicadas a anticipar las necesidades de sus invitados –aquellos que entran en el edificio y utilizan los objetos en él. Decidimos que éste era un ingrediente esencial en el diseño de un edificio o de un objeto de uso”¹³. La casa debe pasar inadvertida en beneficio de las opciones creativas de sus ocupantes. Su único rol es ser un “amortiguador de choques” que protege un estilo de vida único y en constante cambio: “La casa”, dicen 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 re-orientadora y ‘amortiguadora de los choques (“shock absorber”)¹⁴. Es difícil no pensar en la guerra. La vida doméstica ya no podía darse por descontado. Se convirtió en una forma de arte cuidadosamente construida y comercializada por una industria completamente nueva: una forma de arte-terapia para una nación traumatizada, una imagen reconfortante de la “good life” (buena vida) que podía comprarse como cualquier otro producto. En lugar de ofrecer un entorno completo al consumidor de posguerra, los Eames ofrecieron una variedad de elementos 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 del artista en favor del diseñador industrial y del distribuidor por catálogo. (Fig. 12)



12

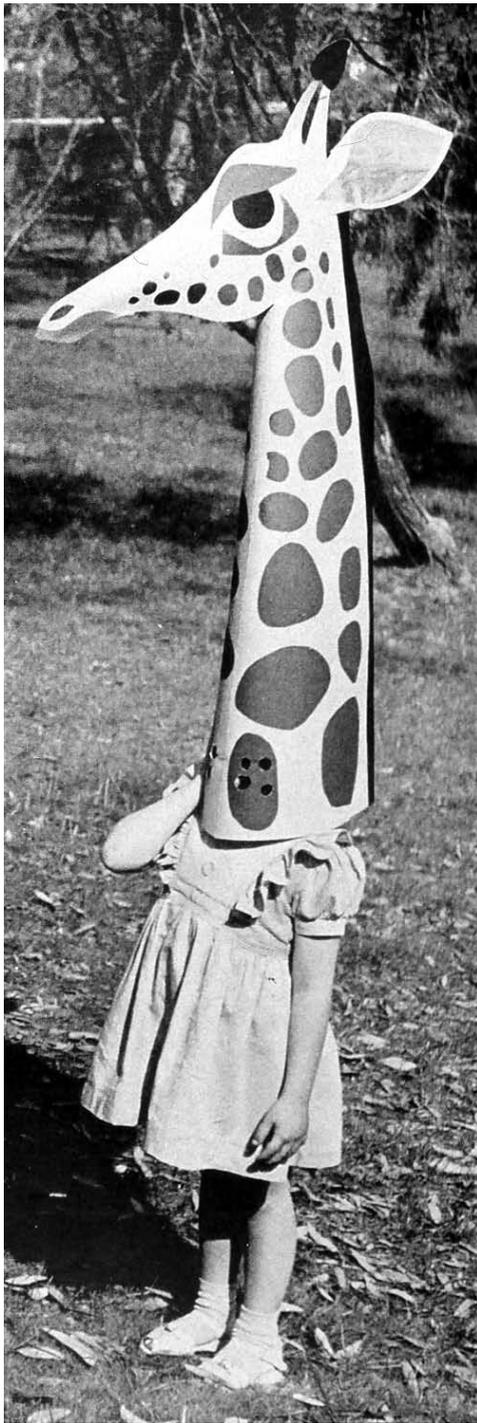
Fig. 11. Casa Eames, reflejos de árboles a través de las paredes de vidrio (Foto Charles Eames(?). *Blueprints for Modern Living*, p. 25).

Fig. 12. “What is a House”, ilustración de Charles Eames de las actividades que deberían incorporarse al diseño de una casa (*Arts & Architecture*, 1944).

12. Ray Eames, entrevista de Pat Kirkham, Julio 1983, transcripción, caja 61, *The Work of Charles and Ray Eames*, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, DC. Ver también, KIRKHAM, P., *Charles and Ray Eames*, cit., pp. 115-116.

13. DIEHL, D., “Q&A”, cit., p. 16.

14. “Case Study Houses 8 and 9 by Charles Eames and Eero Saarinen, Architects”, *Arts & Architecture*, Diciembre 1945, p. 43. También citado en *Portfolio Magazine*, Verano 1950, sin página.



13

15. McCoy, Esther, *Modern California Houses* (1962), publicado de nuevo como *Case Study Houses 1945-1962*, Hennessey & Ingalls, Los Angeles, 1977, p. 54.

16. Además de en *Arts & Architecture*, la Casa Eames se publicó en *Architectural Forum*, Septiembre 1950; *Architectural Review*, Octubre 1951; *Arquitectura* (México), Junio 1952; *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Diciembre 1953; *Interiors*, Noviembre 1959; *Domus*, Mayo 1963; *Architectural Design*, Septiembre 1966; etc.



14

La idea de la casa como amortiguador de choques era también literal. Los Eames dedicaron considerable investigación a perfeccionar amortiguadores anti golpe de goma en sus muebles. En la exposición de sus muebles en contrachapado de 1946 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se utilizó un dispositivo rotante para mostrar la fuerza y la flexibilidad de una de las juntas de goma, así como un bombo giratorio que contenía la silla Eames en contrachapado para demostrar su durabilidad. La casa debía también absorber los movimientos excéntricos de la vida cotidiana. En la Casa Eames los paneles se mueven, los muebles entran y salen. Se convirtió en un tipo de plataforma de pruebas para todo el trabajo del estudio. Al final, todo era móvil. Sólo la estructura básica permaneció estable, y esta estructura estaba pensada para ser casi invisible. Era un elemento de decorado necesario –nada más. Como Esther McCoy escribió como pie de una foto de los árboles reflejándose en las paredes de cristal de la Casa Eames, “Después de trece años de vivir en una casa con estructura de acero expuesto, Ray Eames dijo, ‘La estructura dejó de existir hace mucho tiempo. No soy consciente de ella’. [Los Eames] vivían en la naturaleza y sus reflejos –y los reflejos de los reflejos”¹⁵. La casa se disolvía en un juego de reflejos, de imágenes movilizadas que inmediatamente capturaron los ojos del mundo entero. La Casa Eames se publicó, se expuso y escrutinizó en todas partes del mundo¹⁶. Las imágenes se multiplicaron y se convirtieron en sí mismas en objetos de reflexión. Su atractivo era parte de la fascinación general con la América de posguerra que se extendía desde las tostadoras eléctricas hasta los edificios. (Fig. 11)

Quizá nadie quedara tan cautivado por los Eames, ni fuera tan lúcido con respecto a su trabajo, como sus amigos los arquitectos británicos Alison y Peter Smithson. En “Celebración de los Eames”, un número de 1966 de *Architectural Design* que los Smithsons prepararon (Fig. 16), dedicado exclusivamente a los Eames, escribieron:



15

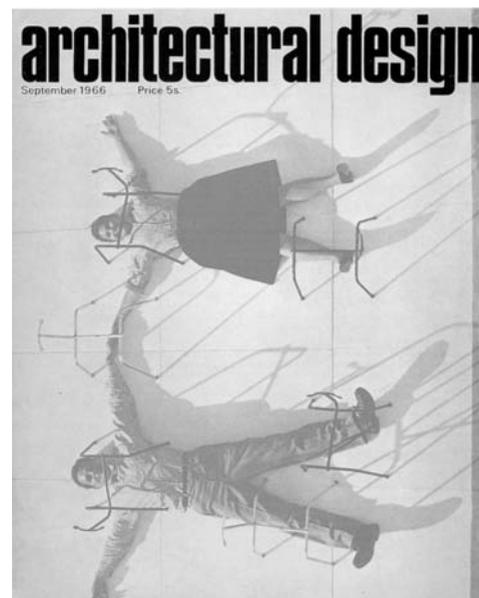
Muchas reflexiones ha provocado la Casa Eames en Inglaterra. Porque la Casa Eames fue un regalo cultural recibido en un momento particularmente útil. El llamativo envoltorio ha hecho que la mayoría de la gente –especialmente los americanos– desechara el contenido como algo insostenible. Pero nosotros hemos seguido rumiándolo –trabajándolo– alimentándonos de él¹⁷.

La casa es aquí un objeto, un regalo envuelto en papel de colores. Este comentario refleja muchas de las obsesiones de los Smithsons, mucho de lo que percibieron como innovador en los Eames: la atención prestada a los objetos aparentemente marginales (que los Smithsons percibieron con agudeza como “residuos de identidad”), el amor por lo efímero y por el papel de envolver de colores, etc. (Fig. 17)

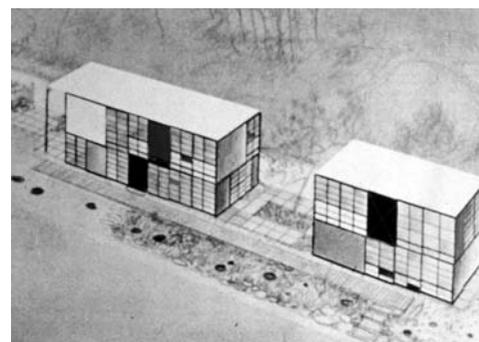
Los regalos eran muy importantes para los Eames. La razón por la que comenzaron a diseñar y a fabricar juguetes (como la Casa de Naipes, el Toy o las máscaras) afirmaban que era para regalárselos a sus nietos y a los hijos de sus empleados y amigos (Figs. 13 y 14). Pero el concepto de regalo se extiende más allá de los juguetes. Los Eames no sólo fueron extremadamente generosos con amigos (una vez pagaron los billetes de avión para que los Smithsons pudieran venir a visitarles a California), sino que entendieron todo el propio trabajo como un regalo. En una entrevista, Charles afirmó: “La motivación detrás de la mayoría de las cosas que hemos hecho era que las queríamos para nosotros mismos o se las queríamos ofrecer a alguien. Y la manera práctica de hacerlo es fabricar los regalos... La tumbona, por ejemplo, se hizo realmente como un regalo a un amigo, Billy Wilder, y se reproduce desde entonces”. Wilder quería “algo donde pudiera echarse una siesta en su oficina, pero que no se confundiera con un sofá de casting”¹⁸. Además de la tumbona para la ‘siesta’, los Eames diseñaron una “silla para la tele” para Wilder. Un artículo en un número de 1950 de la revista *Life* muestra una fotografía de exposición múltiple del director de cine balanceándose hacia delante y hacia atrás en la tumbona de contrachapado de 1946, y afirma que fue diseñada para que “el inquieto Wilder pueda fácilmente saltar de acá para allá mientras ve la televisión”¹⁹ (Fig. 15).

Desde los juguetes hasta los muebles pasando por las casas (diseñadas o bien para sus amigos más próximos, John Entenza y Billy Wilder, o como juguetes, como la Casa Revell o la Casa de Cumpleaños diseñada para las Tarjetas Hallmark en 1959) hasta las grandes producciones (como la película *Glimpses of the USA*, (Vistazos de los Estados Unidos), que pensaron como un obsequio para los rusos) y sus exposiciones más complejas, los Eames se concentraban siempre en lo que ofrecían y en cómo debían presentarlo. Todo se pensaba como un regalo. Diseñar era regalar.

Nadie ha comprendido este aspecto del trabajo de los Eames mejor que los Smithsons. Todo lo tomaron personalmente: la Casa Eames la vieron como un regalo envuelto en papel de colores,



16



17

Fig. 13. Charles y Ray Eames, máscara de cabeza de jirafa (*Life*, 16 de julio de 1951).

Fig. 14. Alexander (Purdy), hijo de Herbert Matter, sentado en el elefante de madera de los Eames (*Eames Design*, p. 56).

Fig. 15. Billy y Audrey Wilder mirando a través de la maqueta de su casa (Ibidem, p. 137).

Fig. 16. Charles y Ray Eames “clavados” por las estructuras de sillas en la portada de *Architectural Design*, Septiembre 1966, editada por Alison y Peter Smithson.

Fig. 17. Casa Eames, fotograma de la película en 16 mm de los Eames *House: After Five Years of Living*, 1955 (*Eames Design*, cit., p. 198).

17. SMITHSON, Alison y Peter, sin título, en “Eames Celebration”, número especial, *Architectural Design*, Septiembre 1966, p. 432.

18. DIEHL, D., “Q&A”, cit., p. 17. *La chaise* de marco de aluminio inspirada por Wilder fue fabricada primero por Herman Miller en 1968.

19. “A Designer’s Home of His Own: Charles Eames Builds a House of Steel and Glass”, *Life*, 11 de Septiembre, 1950, p. 152.

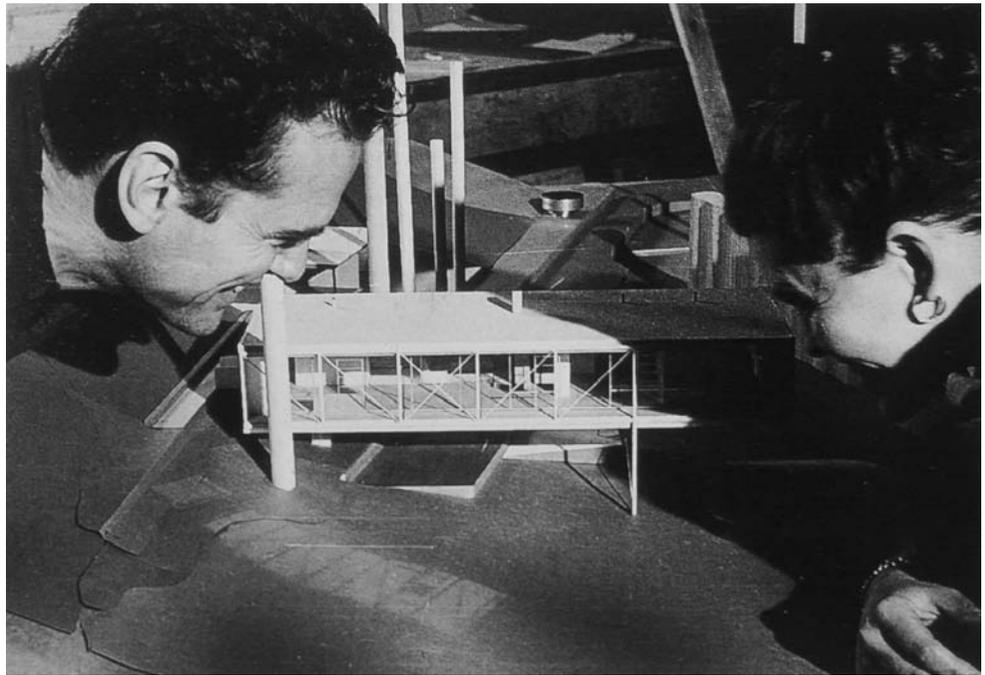


Fig. 18. Charles y Ray Eames con la maqueta de la primera versión de la Case Study House 8, que llamaban "Bridge House" (*Eames Design*, cit., p. 49).

la silla Eames como "un mensaje de esperanza desde otro planeta"²⁰ y los naipes de los Eames como algo que les daba "el coraje de coleccionar todo lo que les gustaba"²¹. Estos regalos transformaron su propia práctica profesional:

La belleza de nuestras vidas la atribuyo hoy a Ray incluso más que a Charles; no compraríamos corbatas con dibujos de flores si no fuera por el juego de naipes de los Eames... Me gusta pensar que debemos a Ray y Charles Eames la extravagancia de la nueva adquisición. El pito, los adornos navideños y los juguetes de plástico de Woolworth, los juguetes de metal prensado alemán y los robots que andan: efímeros objetos, frescos, bonitos, multicolores²².

Los Smithsons estaban ansiosos de devolverles el favor. La "Celebración de los Eames" fue un regalo de agradecimiento por muchos otros regalos. Escriben: "Los ensayos sobre la obra de Charles y Ray Eames que componen este número son muy personales, el impulso detrás de ellos fue devolver la deuda que los autores sentían con los Eames de una forma al mismo tiempo placentera y útil a los propios Eames"²³.

El sentido de la Casa Eames como regalo también apunta al cambio constante de escala en su trabajo: de la casa a los armarios modulares de contrachapado, pasando por los muebles infantiles a los juguetes o las miniaturas. Incluso las maquetas de arquitectura se trataban como juguetes, usados por los excitados arquitectos y clientes que actuaban como niños curiosos. Eames dijo una vez que en el "mundo de los juguetes veía una actitud ideal para el acercamiento a los problemas de diseño porque el mundo de los niños carece de complejos y de vergüenza"²⁴. En la arquitectura de los Eames todo es un juguete y todo el mundo es un niño. Quizás esto explique la presencia constante de niños en las fotografías de su trabajo. ¿Desde cuándo se han visto tantos niños en arquitectura?

Charles y Ray veían todo a través de la cámara lo que explica la continuidad asombrosa entre su trabajo en escalas tan dispares: si el ojo es el ojo de cámara, el tamaño no está fijado sino que cambia constantemente. Los Eames solían filmarlo todo. Seguramente eso no era sólo una obsesión de registro; esa dimensión existe, sin duda, pero tomaban también decisiones sobre la base de lo que veían a través de la lente, como resulta evidente en la descripción que hace Ray del proceso de toma de decisiones en la Casa Eames:

Solíamos utilizar fotografías. Cortábamos trozos de fotografías y las colocábamos encima de una foto de la casa para ver cómo quedarían diferentes cosas. Por ejemplo —había un espacio en el estudio que queríamos llenar. El grosor del forjado del suelo donde se abre a las escaleras (esto no pasa en la casa donde hay una barandilla). Nos preguntábamos qué hacer. Teníamos algunos pilones del pantalan de Venecia [en

20. SMITHSON, A., "And Now Dhamas Are Dying Out in Japan", en "Eames Celebration", p. 448.

21. SMITHSON, A., "Eames Dreams" (conferencia dictada en la ocasión de la inauguración de la Exposición de los Eames en Berlín en septiembre de 1979), en SMITHSON, Alison y Peter, *Changing the Art of Inhabitation*, Artemis, London, 1994, p. 84.

22. SMITHSON, A., "And Now Dhamas...", cit., p. 447.

23. SMITHSON, Alison y Peter, sin título, en "Eames Celebration", cit., p. 432.

24. *Current Biography*, 1965 ed., s.v. "Eames, Charles".



19

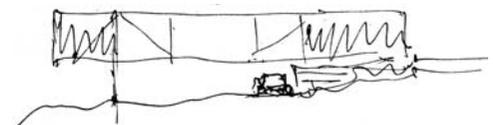
California] (habíamos querido guardar algo como recuerdo). Bien, tomamos unas fotografías de estos pilones, las pegamos sobre una foto [de la casa] y decididos que funcionaba, así que seguimos adelante y lo hicimos²⁵.

Para recordar el embarcadero de Venecia, se llevan un trozo de él. Esto era característico de los Eames, que a través de los años acumularon una cantidad increíble de objetos. Los pilones podían verse plantados en el patio fuera de la casa. Pero para ver si podían guardar un recuerdo del objeto dentro de la casa, utilizaron fotografías y collage. Más aun, una fotografía del embarcadero de Venecia acabó ocupando el espacio de la casa que habían ensayado con el collage.

El método del foto-collage ya había sido importante para los arquitectos de la vanguardia europea. Mies van der Rohe pegó fotografías de las maquetas de su rascacielos de cristal sobre una fotografía de la Friedrichstrasse; fotografías del paisaje, de materiales y del cuadro de Paul Klee *Bunte Mahlzeit* sobre los dibujos de la Casa Resor de 1938; fotos de agua, de árboles, de esculturas, y del *Guernica* de Picasso en el collage del Museo para una Pequeña Ciudad de 1942. La estructura del edificio dio lugar a una yuxtaposición de imágenes fotográficas. Pero sería importante entender en qué sentido los Eames transformaron las estrategias de la vanguardia. ¿Cómo fue la Casa Eames capaz de “desatar”, en palabras de Peter Smithson, “un tipo completamente nuevo de conversación.”? Los Smithsons escribieron:

En los años 50, los Eames desplazaron el diseño de la estética de la máquina y la tecnología de la bicicleta, en la que había vivido desde los años veinte, al mundo del ojo cinematográfico y de la tecnología de producción de aviones; del mundo de los pintores al mundo de los diseñadores gráficos... La estética Eames, puesta de manifiesto de forma definitiva en la Casa del Cañón de Santa Mónica en California –del mismo modo que la estética de la máquina adquirió en 1925 una forma canónica en la “unidad de habitación” del Pabellón del *Esprit Nouveau* en la Exposición de Artes Decorativas de París–, se basa en una selección igualmente cuidadosa, pero con sorpresa cultural extra como criterio, más que armonía de perfil. Un tipo de asombro ingenuo al ver cosas que son culturalmente dispares reunidas y felices las unas con las otras. Esto suena fantástico, pero los vehículos básicos –la estructura en retícula de acero y, en el caso de la casa, la película en color y el procesamiento en color en el trabajo gráfico, los planchados y los moldeados en el caso de los muebles– son habituales en la cultura... Charles Eames es un hombre californiano natural y utiliza sus recursos nativos y su saber-hacer –del cine, del avión y de la industria publicitaria– como otros beben agua; es decir, casi sin pensarlo²⁶.

Este desplazamiento desde la estética de la máquina hasta el cine en color, desde el mundo de la pintura hasta el mundo de los diseñadores gráficos, de Europa a California, puede seguirse en el desplazamiento de la primera a la segunda versión de la Casa Eames. La primera versión, la llamada *Bridge House* (Casa Puente), publicada en *Arts & Architecture* en 1945 (Fig. 19), parece haberse basado en el croquis de Mies de una casa de cristal en una colina de 1934 (Fig. 20).



20

Fig. 19. Charles y Ray Eames, maqueta de la primera versión de la Case Study House 8, que llamaban “Bridge House” (*Arts & Architecture* magazine, Marzo 1948).

Fig. 20. Mies van der Rohe, croquis de una casa de vidrio en una colina, 1934 (JOHNSON, Philip, *Mies van der Rohe*, MoMA, New York, 1947, 1978, p. 109. También reproducido en STEELE, James, *Eames House*, Phaidon, London, 1994, p. 8, imagen 10).

25. Ray Eames, entrevista de Pat Kirkham.

26. SMITHSON, P., “Just a Few Chairs and a House: An Essay on the Eames-Aesthetic”, en “Eames Celebration”, cit., p. 443.



21

Fig. 21. Instantáneas de la película de los Eames *Glimpses of the USA*.

Fig. 22. Detalles de la Casa Eames y del estudio de 1948 a 1978, fotografiados por Charles Eames (*Eames Design*, cit., p. 113).



22

El esquema fue rechazado en 1947, después de que Charles fuera al MoMA a fotografiar la exposición de Mies, en la que el dibujo se hizo público por primera vez. Charles debía conocer el dibujo antes de 1947. De hecho, dijo que no había visto nada nuevo en los proyectos expuestos, pero le impresionó el montaje de la exposición misma que había realizado Mies. Poco después de su visita a la exposición, los Eames dieron con un nuevo proyecto para su casa.

La primera versión, que Charles diseñó con Eero Saarinen, seguía fielmente el paradigma Miesiano al detalle. La casa se elevaba con respecto al nivel del suelo como una especie de plataforma visual. Las paredes de cristal transparente se dirigen al paisaje, alineadas con el horizonte. En los dibujos originales, vemos al ocupante de la casa de pie detrás de la cristallera, una figura aislada mirando al mundo que ha sido enmarcado por la estructura horizontal. El interior está casi vacío. En la maqueta de la casa publicada en marzo de 1948, lo único que ocupa la casa son los reflejos de los árboles circundantes que los Eames se esforzaron en fotografiar colocando la maqueta en el terreno real y superponiendo cuidadosamente una imagen de los árboles en primer plano. El efecto es un clásico de Mies. Como en la Casa Farnsworth, hay un austero interior elevado con unos pocos muebles aislados flotando cerca del cristal según un plan fijo establecido por el arquitecto. (Fig. 18)

En la segunda versión, la casa cae al suelo y gira para abrazar la colina. Ya no mira al océano. La vista es ahora oblicua y filtrada por una hilera de eucaliptos frente a la fachada este. Una pared baja envuelve el patio en la fachada sur, velando parcialmente la vista del océano de cualquiera que estuviera sentado en ese espacio y dirige la atención al patio, entendido como una extensión de la casa, como un interior. El foco de atención dominante está ahora dentro más que fuera. La casa abandona el *sandwich* Miesiano, donde las losas flotantes de suelo y de techo

definen una vista estrictamente horizontal. El suelo se trata como si fuera una pared con una serie de marcos definidos por las alfombras, las baldosas, las bandejas y las mesas bajas en las que los objetos se organizan cuidadosamente. De hecho, el suelo, la pared y el techo se tratan de forma similar. No sólo se les dan ahora las mismas dimensiones (reemplazando el *sandwich* por una caja), sino que empiezan a compartir roles. Los cuadros de Hans Hofmann estaban colgados horizontalmente desde el techo –Ray dijo que era necesario protegerlos de la luz y que se “verían bien desde esa posición”²⁷. Pero entonces ¿dónde están ellos? Muchas fotografías de la casa están tomadas desde un ángulo muy bajo y a menudo vemos a los Eames sentados en el suelo rodeados de sus objetos. La pared oeste está recubierta de paneles de madera de abedul porque necesitaban algo de lo que pudieran colgar objetos. En la pared este, la mayoría del cristal es translúcido o está alambrado (“para que la gente se dé cuenta de que está ahí”²⁸) o substituido por paneles opacos de colores. La superficie continua de cristal se rompe por medio de lamas. Los ocupantes pueden ver tan sólo fragmentos del afuera, fragmentos que tienen el mismo estatus que los objetos que han tomado el interior. La vista persiste, pero ha sido restringida a algunos de los muchos marcos existentes. Todo se superpone, se mueve, cambia. La singular vista inmediata ha sido substituida por un exceso caleidoscópico de objetos.

El ojo que organizaba la arquitectura de la vanguardia histórica ha sido desplazado por una multiplicidad de ojos de teleobjetivo (Fig. 22). No por casualidad, la película de los Eames de 1955, *House: After Five Years of Living*, está hecha única y exclusivamente de miles de diapositivas. Cada aspecto de la casa se somete al escrutinio de estos ojos tan íntimos. La cámara se acerca a cada superficie, a cada detalle. Pero no son los detalles del edificio como tal: son los detalles de la vida cotidiana que el edificio hace posible.

Le Corbusier había considerado también el cine como el mejor medio para representar su arquitectura. En su película *L'Architecture d'Aujourd'hui*, hecha en colaboración con Pierre Chenal en 1929, recorre el espacio de sus casas (la Villa Savoye, la Villa Stein en Garches, la Villa d'Avray) sin quitarse la chaqueta. En *House: After Five Years of Living*, los Eames se aproximan a la cuestión de una manera radicalmente opuesta. Todo, como indica el título, es sobre la vida en la casa. El enfoque es extremadamente próximo: flores, insectos, huevos, cazuelas y sartenes, vajilla. Mientras que Le Corbusier había incluido figuras humanas para proporcionar la escala y, quizás, para insistir en el hecho de que él estaba simplemente de visita, en el caso de la película de los Eames no hay figuras humanas, solamente huellas de la vida en curso. Mientras que todas las tomas de la película de Le Corbusier son horizontales –como en la casa moderna que enmarca una vista horizontal– la película de los Eames es sólo una colección de diapositivas. Esto es coherente con la casa misma: es imposible enfocar la mirada en la Casa Eames del mismo modo que lo haríamos en una casa de los años 1920. Aquí el ojo es el de un espectador de televisión, pero no el telespectador de los años cincuenta, sino más bien uno más próximo al de hoy, un ojo que mira simultáneamente una multiplicidad de pantallas, algunas con subtítulos, otras sin ellos. Nos ayuda el seguir más de una historia al mismo tiempo.

En cierta medida, los Eames fueron pioneros de este modo de ver. Fueron expertos en comunicación. En 1959 llevaron *Glimpses of the USA* a Moscú (Fig. 21), proyectándolo en las siete pantallas suspendidas en la cúpula geodésica de Buckminster Fuller. Dos mil doscientas imágenes fijas y móviles presentaban el tema “Un día en la vida de Estados Unidos”. Fuller señaló que nadie lo había hecho antes y predijo que publicistas y cineastas seguirían pronto esa misma vía²⁹. Los Eames utilizarían esa técnica repetidamente:

Habiendo descubierto el uso de imágenes múltiples, mostrábamos una tendencia a encontrar nuevos usos de ella. Si le das un martillo a un niño, encontrará que todo lo que ve necesita ser martilleado. Nosotros llegamos a la conclusión de que todo lo que encontrábamos necesitaba una técnica de imagen-múltiple... Utilicé el proceso con triple diapositiva en las Conferencias Norton en Harvard, para dar profundidad a la mirada. En cada conferencia hablaba durante cinco minutos y luego mostraba tres minutos de imágenes, y luego volvía a hablar otros siete minutos³⁰.

La Casa Eames es también una escenificación sobre multi-pantallas. Pero no se ha abandonado simplemente a Mies. De hecho, la casa toma una faceta del trabajo de Mies y lo lleva al extremo. Cuando Charles Eames renunció al primer esquema después de haber visto la exposición de Mies en el MoMA, lo hizo porque había visto otra cosa allí. Eames quedó impresionado por la superposición de escalas y por los primeros planos: un enorme mural fotográfico de un pequeño croquis en lápiz al lado de una silla colgando sobre una maqueta al lado de una fotografía de

27. “Los colgamos del techo por dos razones: primero porque necesitan estar fuera de la luz directa, y segundo porque pensamos que se verían mejor desde esa posición”. Ray Eames, entrevista con Pat Kirkham.

28. Charles Eames citado en “Life in a Chinese Kit”, p. 94.

29. R. Buckminster Fuller a Ms. Camp, 7 de Noviembre de 1973, caja 30, *The Work of Charles and Ray Eames*, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, DC.

30. Charles Eames citado en DIEHL, D., “Q&A”, cit., p. 14.



Fig. 23. Fotografías tomadas por Charles Eames de la exposición de 1947 en el MoMA sobre Mies van der Rohe (*Arts & Architecture*, Diciembre 1947).

veces el tamaño natural, entre otras cosas (Fig. 23). También observó la interacción entre la perspectiva de la habitación y la de las fotografías de tamaño natural. El visitante, al andar a través de la exposición y ver a otras personas andando, experimentaba la arquitectura de Mies más que una representación de ella. Era un encuentro sensual: “La exposición en sí misma proporciona el olor y la sensación de lo que hace de ella y de Mies van der Rohe algo fantástico”³¹.

Lo que los Eames aprenden de Mies, entonces, no eran tanto una cuestión de edificios sino más bien de disposición de los objetos en el espacio. El diseño de la exposición, el diseño gráfico y la arquitectura eran indistinguibles, como Mies había puesto de manifiesto en su diseño de la revista *G*, en sus numerosas exposiciones con Lilly Reich, en el Café de la Seda, en el Pabellón de Barcelona y demás. Los Eames recogieron la idea de que la arquitectura era exhibición y la desarrollaron.

Una vez más, la Casa Eames tomó algo de la historia y lo transformó. La casa era una exposición, un escaparate, pero un tipo de escaparate diferente al del movimiento moderno. El ojo múltiple pertenecía a un tipo de consumidor completamente distinto. Era el ojo de la sociedad de consumo de posguerra. Mientras que Mies es famoso por su “Menos es más”, los Eames dijeron que su “objetivo era simplemente proporcionar el máximo de lo mejor para el mayor número de personas por el mínimo coste”³². La caja de cristal da paso a una densidad tal de objetos que incluso los límites de la caja se desdibujan. El rol del cristal cambia. Con Mies, los reflejos consolidan el plano de la pared y las líneas complejas de los árboles se convierten en vetas en el mármol. Con la Casa Eames, el plano se rompe. Los reflejos de los eucaliptos se multiplican y mudan de posición constantemente. Los Eames llegaron a reemplazar un panel en la fachada sur con una fotografía del reflejo de los árboles, confirmando de este modo que cada panel debía entenderse como un marco fotográfico. Aún más, tomaron fotos de los reflejos en los cristales exteriores, convirtieron algunos positivos en negativos y los agruparon en un panel. Aparentemente destinado a la casa, el panel acabó en el *showroom* de Herman Miller en Los Angeles (Fig. 24).

Del mismo modo que la casa era un *escaparate*, el escaparate se había vuelto una casa. La Casa Eames y el *showroom* para Herman Miller, contruidos al mismo tiempo, eran en realidad el mismo proyecto, utilizando los mismos principios. Un recinto ligero y no consciente de sí mismo, un mínimo de arquitectura, proporcionaba un marco flexible para una multiplicidad de disposiciones interiores. Un foto-mural del tamaño de una pared proporcionaba la impresión de un espacio exterior con patio, árboles, jardín, muebles de exterior y una casa vecina. Un estilo de vida completo se dispone hasta el último detalle de la cubertería y los juegos de mesa. El espacio se llena incluso de objetos personales: un leopardo de África y una veleta americana

31. *Ibid.*

32. Charles Eames citado en “A Designer’s Home”, p. 152.



24

antigua que les había prestado Billy Wilder, una fotografía de Herbert Matter y un cuadro de Hofmann que les había prestado John Entenza, regalos de amigos³³.

El carácter de escaparate de la Casa Eames quedó ejemplificado en su utilización repetida como escenario de fotografías de moda. Revistas como *Life* y *Vogue* pusieron a sus modelos dentro del edificio (Fig. 25), alineándolos con la arquitectura, incluso mimetizándolos con los elementos interiores³⁴. De este modo, la casa participaba en otra larga tradición de la vanguardia histórica. Desde principios de siglo, la arquitectura moderna ha sido utilizada como un escenario para comercializar la moda. De hecho, la historia de la arquitectura moderna es la historia del *showroom*, la historia de la hibridación de la arquitectura y de la exposición. Pero la Casa Eames no era simplemente un telón de fondo uniforme para exponer diseños como innovaciones discretas. Los vestidos se fundían con el tejido de la casa, mezclándose con los objetos. El texto que lo acompañaba se desplazaba una y otra vez entre el “atrevido estilo californiano” de la arquitectura y el de la moda. Lo que estaba expuesto en el *showroom* era la equiparable paridad de estatus de todo tipo de objeto. El anuncio de las Casas del Case Study 8 y 9 en el número de



25

Fig. 24. Casa Eames, reflejos de árboles a través de las paredes de vidrio.

Fig. 25. Fotografía de moda tomada en la Casa Eames (*Vogue*, 15 de abril de 1954).

33. “Furniture Showroom by Charles Eames”, *Arts & Architecture*, Octubre 1949, pp. 26-29.

34. “California Bold Look”, *Life*, Junio 1954, pp. 90-97; “California Ideas: Spreading West to East”, *Vogue*, Abril 15, 1954, pp. 60-87.

diciembre de 1945 de *Arts & Architecture* muestra las siluetas de los Eames y de Entenza rodeadas por una galaxia de objetos que definen sus estilos de vida respectivos. El rol del arquitecto consiste simplemente en acomodar felizmente estos objetos.

Pero quizá en ninguna otra parte las diferencias entre Mies y los Eames están tan claras como en las fotografías de sus casas en construcción. Una fotografía de la Casa Farnsworth muestra la figura solitaria de Mies de espaldas a la cámara evaluando sobriamente la estructura vacía (Fig. 26). La enorme figura recorta una silueta negra contra el gélido paisaje. Con el abrigo y el sombrero puestos, parece una de las figuras de Caspar Friedrich enfrentándose a lo sublime. Casi al mismo tiempo pero a años luz de distancia, los Eames se enfundan en sus nuevos atuendos, trepan a la estructura de su casa y sonríen a la cámara.

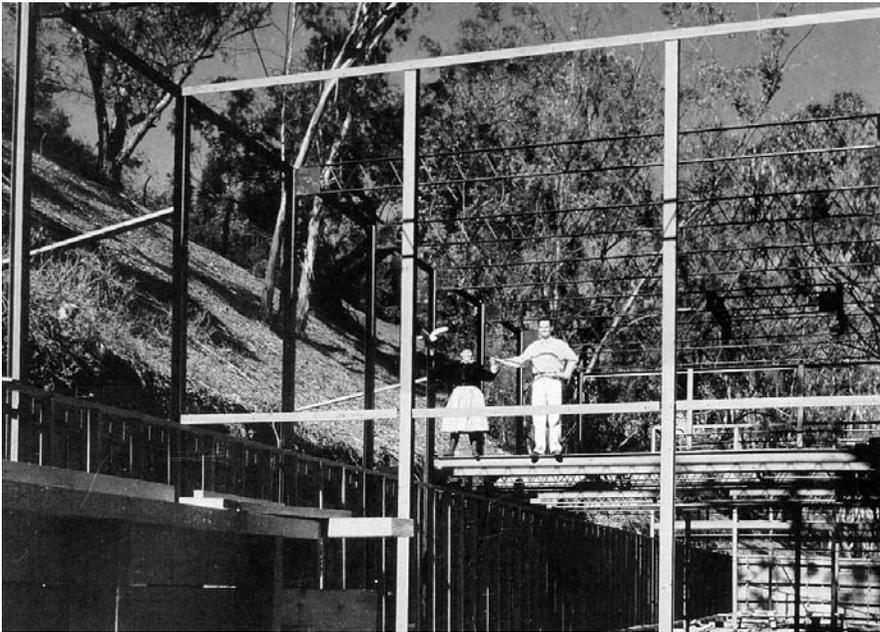


Fig. 1. Charles and Ray Eames en la estructura de la Casa Eames, 1949. (Foto John Entenza. *Eames Design*, Harry N. Abrams, 1989, p. 108).



Fig. 26. Mies van der Rohe en el solar de la Casa Farnsworth, 1945-51 (*Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, pl. 21.9 (Mies Archives, MoMA))

Beatriz Colomina es Professor of Architecture y Founding Director of the Program in Media and Modernity en la Universidad de Princeton. Es autora de *Architectureproduction* (1988), *Sexuality and Space* (PAP, 1992), *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (MIT Press, 1994), *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy* (PAP, 2004), *Doble exposición: La arquitectura a través del arte* (Akal, 2006) y *Domesticity at War* (ACTAR y MIT Press, 2006). Recientemente ha organizado la exposición *Clip/Stamp/ Fold: The Radical Architecture of Little Magazines* que comenzando en Nueva York (Storefront for Art and Architecture) y Montreal (CCA) viajará por varias ciudades europeas y asiáticas.