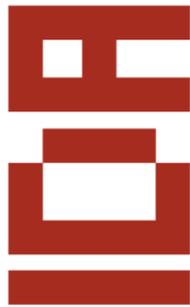


SEVILLA



**IDA: ADVANCED  
DOCTORAL RESEARCH  
IN ARCHITECTURE**

Antonio Tejedor Cabrera, Marta Molina Huelva (comp.)

IDA: Advanced Doctoral Research in Architecture  
Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

1.408 pp. 21 x 29,7 cm

ISBN: 978-84-16784-99-8

All right reserved. No part of this book may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or any means without prior written permission from the Publisher.

**EDITOR**

Universidad de Sevilla

**COMPILERS**

Antonio Tejedor Cabrera

Marta Molina Huelva

**DESIGN AND LAYOUT BY**

Pablo Blázquez Jesús

María Carrascal Pérez

Daniel Longa García

Marina López Sánchez

Francisco Javier Navarro de Pablos

Gabriel Velasco Blanco

**ADMINISTRATION AND SERVICES STAFF**

Adoración Gavira Iglesias

Seville, november 2017

© 2017. IDA: ADVANCED DOCTORAL RESEARCH IN ARCHITECTURE

SEVILLA

IDE

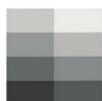
ORGANIZED BY

**iuacc**  
INSTITUTO UNIVERSITARIO  
ARQUITECTURA Y CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN

 **uidus**  
Escuela Internacional de Doctorado

**arquitectura**  
Escuela Técnica Superior  
Universidad de Sevilla

COLLABORATORS



Consejo Andaluz  
de Colegios Oficiales  
de Arquitectos



fundación **arquia**

All manuscripts have been submitted to blind peer review, all content in this publication has been strictly selected, the international scientific committee that participates in the selection of the works is of international character and of recognized prestige, an scrupulous method of content filtering has been followed in terms of its veracity, scientific definition and plot quality.

## COMMITTEES

### CONFERENCE CHAIRPERSONS

**Antonio Tejedor Cabrera**, *Coordinator of the PhD Program in Architecture and Director of the University Institute of Architecture and Construction Sciences, Professor Department of Architectural Design, University of Seville*

**Marta Molina Huelva**, *Secretary of the University Institute of Architecture and Construction Sciences, Professor of the Department of Building Structures and Geotechnical Engineering, University of Seville*

### ORGANISING COMMITTEE

**María Carrascal Pérez**, *Department of History, Theory and Architectural Composition, University of Seville*

**Mercedes Linares Gómez del Pulgar**, *Department of Architectural Graphic Expression, University of Seville*

**Ángel Martínez García-Posada**, *Department of Architectural Design, University of Seville*

**Pilar Mercader Moyano**, *Department of Architectural Constructions I, University of Seville*

**Domingo Sánchez Fuentes**, *Department of Urban Planning and Spatial Planning, University of Seville*

**Manuel Vázquez Boza**, *Department of Building Structures and Land Engineering, University of Seville*

### CONFERENCE SECRETARY

**Pablo Blázquez Jesús**, *Ph.D. student, Department of Architectural Design, University of Seville*

**Marina López Sánchez**, *Ph.D. student, Department of Architectural Design, University of Seville*

## SCIENTIFIC COMMITTEE

**José Aguiar**-Universidade de Lisboa  
**Benno Albrecht**-Università IUAV di Venezia  
**Francisco Javier Alejandro Sánchez**-Universidad de Sevilla  
**Darío Álvarez Álvarez**-Universidad de Valladolid  
**Antonio Ampliato Briones**-Universidad de Sevilla  
**Joaquín Antuña**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Ángela Barrios Padura**-Universidad de Sevilla  
**José María Cabeza Laínez**-Universidad de Sevilla  
**Pilar Chías Navarro**-Universidad de Alcalá  
**Juan Calatrava Escobar**-Universidad de Granada  
**María Carrascal Pérez**-Universidad de Sevilla  
**Helena Coch Roura**-Universitat Politècnica de Catalunya  
**Jorge Cruz Pinto**-Universidad de Lisboa  
**Carmen Díez Medina**-Universidad de Zaragoza  
**Fernando Espuelas Cid**-Universidad Europea  
**Alberto Ferlenga**-Università IUAV di Venezia  
**Luz Fernández-Valderrama**-Universidad de Sevilla  
**Vicente Flores Alés**-Universidad de Sevilla  
**María del Carmen Galán Marín**-Universidad de Sevilla  
**Jorge Filipe Ganhão da Cruz Pinto**-Universidade de Lisboa  
**Carlos García Vázquez**-Universidad de Sevilla  
**Sara Girón Borrero**-Universidad de Sevilla  
**Francisco Gómez Díaz**-Universidad de Sevilla  
**Amparo Graciani**-Universidad de Sevilla  
**Francisco Granero Martín**-Universidad de Sevilla  
**Francisco Hernández Olivares**-Universidad P. de Madrid  
**Miguel Ángel de la Iglesia**-Universidad de Valladolid  
**Paulo J.S. Cruz**-Universidade do Minho  
**Francesc Sepulcre**-Universitat Politècnica de Catalunya  
**Ángel Luis León Rodríguez**-Universidad de Sevilla  
**Mercedes Linares Gómez del Pulgar**-Universidad de Sevilla  
**María del Mar Loren Méndez**-Universidad de Sevilla

**Margarita de Luxán García de Diego**-Universidad P. de Madrid  
**Madelyn Marrero**-Universidad de Sevilla  
**Juan Jesús Martín del Río**-Universidad de Sevilla  
**Luis Martínez-Santamaría**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Ángel Martínez García-Posada**-Universidad de Sevilla  
**Mauro Marzo**-Università IUAV di Venezia  
**Pilar Mercader Moyano**-Universidad de Sevilla  
**Antonello Monaco**-Università degli Studi di Reggio Calabria  
**Marta Molina Huelva**-Universidad de Sevilla  
**José Morales Sánchez**-Universidad de Sevilla  
**Eduardo Mosquera Adell**-Universidad de Sevilla  
**María Teresa Muñoz Jiménez**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Jaime Navarro Casas**-Universidad de Sevilla  
**José Joaquín Parra Bañón**-Universidad de Sevilla  
**Víctor Pérez Escolano**-Universidad de Sevilla  
**Francisco Pinto Puerto**-Universidad de Sevilla  
**Mercedes Ponce Ortiz de Insagurbe**-Universidad de Sevilla  
**Juan Luis de las Rivas Sanz**-Universidad de Valladolid  
**Carmen Rodríguez Liñán**-Universidad de Sevilla  
**Javier Ruiz Sánchez**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Joaquín Sabaté Bel**-Universitat Politècnica de Catalunya  
**Victoriano Sáinz Gutiérrez**-Universidad de Sevilla  
**Santiago Sánchez Beitia**-Universidad del País Vasco  
**Domingo Sánchez Fuentes**-Universidad de Sevilla  
**José Sánchez Sánchez**-Universidad de Sevilla  
**Juan José Sendra Salas**-Universidad de Sevilla  
**Julián Sobrino Simal**-Universidad de Sevilla  
**Federico Soriano Peláez**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Rafael Suárez Medina**-Universidad de Sevilla  
**Miguel Ángel Tabales Rodríguez**-Universidad de Sevilla  
**Antonio Tejedor Cabrera**-Universidad de Sevilla  
**Jorge Torres Cueco**-Universidad Politécnica de Valencia  
**Elisa Valero Ramos**-Universidad de Granada  
**Manuel Vázquez Boza**-Universidad de Sevilla  
**Narciso Vázquez Carretero**-Universidad de Sevilla  
**Teófilo Zamarreño García**-Universidad de Sevilla

# LT4

ANÁLISIS Y PROYECTOS  
AVANZADOS

## ANALYSIS AND ADVANCED PROJECTS / ANÁLISIS Y PROYECTOS AVANZADOS

p. 1057-1067: **NATURE INSIDE. THE FIGURES OF THE TREE AND THE FOREST AS SYMBOLIC REFERENCES IN THE CONTEMPORARY JAPANESE ARCHITECTURE** / p. 1068-1079: **LA NATURALEZA INTERIOR. LAS FIGURAS DEL ÁRBOL Y EL BOSQUE COMO REFERENTES SIMBÓLICOS EN LA ARQUITECTURA JAPONESA CONTEMPORÁNEA**  
*López del Río, Alberto*

p. 1081-1088: **THE SATURATED WORLD OF CHARLES AND RAY EAMES: OBJECTS, ATMOSPHERE AND CELEBRATIONS** / p. 1089-1096: **EL MUNDO SATURADO DE CHARLES Y RAY EAMES: OBJETOS, AMBIENTES Y CELEBRACIONES**  
*Jódar Pérez, Ana Irene*

p. 1097-1103: **CARLO SCARPA: ABSTRACTION AS AN ARGUMENT OF THE SUBLIME. RESEARCH STRATEGY** / p. 1104-1111: **CARLO SCARPA: LA ABSTRACCIÓN COMO ARGUMENTO DE LO SUBLIME. ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN**  
*Ros Campos, Andrés*

p. 1113-1123: **REM AT BOTH SIDES OF THE MIRROR** / p. 1124-1134: **REM A LOS DOS LADOS DEL ESPEJO**  
*Butragueño Díaz-Guerra, Belén*

p. 1135-1144: **DOMESTIC BIG DATA. CLUSTER TOOL FOR THE ANALYSIS, ASSESSMENT, DIAGNOSIS AND DESIGN OF THE CONTEMPORARY COLLECTIVE HOUSING IN DENSE CITY CENTRES** / p. 1145-1155: **DOMESTIC BIG DATA. CLUSTER TOOL PARA EL ANÁLISIS, EVALUACIÓN, DIAGNÓSTICO Y PROYECTO, DE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN LOS CENTROS DENSIFICADOS DE LA CIUDAD**  
*Sallago Zambrano, Borja*

p. 1157-1167: **ARCHITECT, WORK AND METHOD** / p. 1168-1179: **ARQUITECTO, OBRA Y MÉTODO**  
*Besa, Eneko*

p. 1181-1191: **A CRITICAL ANALYSIS OF THE ARCHITECTURAL WORK OF MILTON BARRAGÁN** / p. 1192-1203: **ANÁLISIS CRÍTICO DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILTON BARRAGÁN**  
*Casado López, Guillermo*

p. 1205-1216: **CONTEMPORARY ARCHITECTURE AND ITS INTEGRATION WITH PATRIMONIAL ARCHITECTURE** / p. 1217-1228: **ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA Y SU INTEGRACIÓN CON EDIFICIOS PATRIMONIALES**  
*Martínez Gómez, Josué Nathan*

p. 1229-1240: **THE URBAN FORM IN MORELLA AS A HISTORIC LABORATORY IN THE 21ST CENTURY** / p. 1241-1251: **LA FORMA URBANA EN MORELLA COMO UN LABORATORIO HISTÓRICO EN EL SIGLO XXI**  
*Beltran Borràs, Júlia*

p. 1253-1263: **MODEL MANAGEMENT OF HABITABILITY IN PROTECTED WILD AREAS (ASP) CASE STUDY TORRES DEL PAINE NATIONAL PARK (PNTP), PATAGONIA CHILE** / p. 1264-1274: **MODELO DE HABITABILIDAD EN ÁREAS SILVESTRES PROTEGIDAS (ASP) CASO DE ESTUDIO PARQUE NACIONAL TORRES DEL PAINE (PNTP), PATAGONIA CHILENA**  
*Villanueva, Laura; Cuchi, Albert*

p. 1275-1282: **DWELLING. INVARIANTS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE** / p. 1283-1290: **LA MORADA. INVARIANTES EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA**  
*Moreno Sánchez-Cañete, Francisco José; Martínez Díaz, Daniel; Bolívar Montesa, Carmen; Muñoz Carabias, Francisco*

p. 1291-1300: **THE RECONSTRUCTION OF THE TRADITION. JUVENAL BARACCO AND THE RECOMPOSITION OF THE LOST CITY** / p. 1301-1311: **LA RECONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN. JUVENAL BARACCO Y LA RECOMPOSICIÓN DE LA CIUDAD PERDIDA**  
*Montestruque Bisso, Octavio*

p. 1313-1321: **FROM THE IMMEASURABLE TO THE MEASURABLE** / p. 1322-1331: **DE LO INCONMENSURABLE A LO MENSURABLE**  
*Delpino Sapeña, Rossana María.*

p. 1333-1343: **HIDDEN SPACE CARTOGRAPHY. ARCHITECTURAL EXPERIMENTATION LABORATORY** / p. 1344-1354: **CARTOGRAFÍAS DEL ESPACIO OCULTO. LABORATORIO DE EXPERIMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA**  
*García García, Tomás ; Montero-Fernández, Francisco J.*

p. 1355-1364: **ARCHITECTURE & ENTROPY. TIME AND DESTRUCTION AS A CREATIVE SUBJECT** / p. 1365-1375: **ARQUITECTURA Y ENTROPÍA. TIEMPO Y DESTRUCCIÓN COMO GENERADORES DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO**  
*Blázquez Jesús, Pablo*

p. 1377-1381: **ARCHITECTONICAL LIMITS IN THE BIDIMENSIONAL WORK OF EDUARDO CHILLIDA** / p. 1382-1386: **LÍMITES ARQUITECTÓNICOS EN LA OBRA BIDIMENSIONAL DE EDUARDO CHILLIDA**  
*Dovale Carrión, Carmiña*

p. 1387-1396: **DISASSEMBLING DOMESTICITY. HABITING HETEROTOPIAS** / p. 1397-1406: **DESMONTANDO LA DOMESTICIDAD. HABITANDO LAS HETEROTOPIAS**  
*M-Millana, Elena*

# EL MUNDO SATURADO DE CHARLES Y RAY EAMES: OBJETOS, AMBIENTES Y CELEBRACIONES

Jódar Pérez, Ana Irene <sup>(1)</sup>

(1) Universidad Politécnica de Madrid, aijodarp@gmail.com

**Resumen:** Conocida como *Case Study House N<sup>o</sup>8*, la Casa Eames es considerada una de las casas más icónicas de la historia de la arquitectura moderna de Estados Unidos. Charles Eames (1907-1978) y Bernice Alexandra-Ray Kaiser (1912-1988) comenzaron su diseño en 1945 como parte del denominado *Case Study House Program*, un programa para la industrialización de viviendas promovido por la revista americana *Arts & Architecture*. El proyecto resultante fue un ejemplo de vivienda modular de fácil fabricación y montaje (la estructura fue levantada en tan solo 90 horas), un ejemplo único de cómo resolver las necesidades de vivienda de forma moderna, lúcida y realista. Hay en el interior de este contenedor, sin embargo, en su contenido, un exceso de *color, sensorialidad, elaboración estética y placer* que poco tiene que ver con los principios estéticos abanderados por esta generación de arquitectos surgida en las primeras décadas del siglo XX.

Esta investigación pretende sacar a la luz este lado *saturado* de los Eames, conocer el origen y sentido de estas prácticas (concretadas en los objetos que visten el espacio, las escenografías y la vida dentro del contenedor llamado casa); para en última instancia, reconocer el papel que la cultural popular americana de la década de los 50s- en primer lugar- y la tradición lúdica – como parte de esta cultura de posguerra- jugaron en la construcción *interior* de este imaginario personal.

**Palabras Clave:** Eames, Saturación, Objetos, Fiestas, Contenido.

## 1. Introducción

“Tomé esta fotografía de Ray Eames en su mesa para documentar una visita que hice a la famosa casa [Case Study House 8] a mediados de la década de los ochenta (Fig.1). [Ella] había puesto especial atención en el servicio de mesa, haciendo esperar a sus invitados hasta que sintió que éste era perfecto. La actuación parecía en parte una representación para el disfrute de los invitados, en parte un ritual para la culminación de la propia casa. No recuerdo lo que comimos, pero lo que sí tengo bastante seguro es un falso recuerdo de comer con los platos sobre nuestras rodillas para evitar el desorden en la mesa.” (Wild 1999)

Charles y Ray Eames cultivaban lo que Beverly Gordon llama una cualidad *saturada*, una clase de experiencia (estado, realidad) estética y sensualmente cargada y llena. Ellos creaban mundos encantados a través de la elaboración de sus tareas y responsabilidades cotidianas, haciéndolas especiales y transformándolas en algo mágico, divertido y emocionalmente satisfactorio.<sup>1</sup> La historia de estas actividades es en sí misma bastante atractiva, repleta de imágenes sugerentes que estimulan nuestros sentidos. La historia es también, en gran medida, una parte olvidada por la mayoría de las publicaciones existentes que, viniendo de una posición pro-moderna, han tendido a destacar aquellos aspectos del trabajo del matrimonio Eames relacionados con el uso de nuevos materiales y tecnologías frente a aquellos otros aspectos de su obra asociados a la decoración, la fantasía, la fragmentación y la adición; aquellos que pueden ser considerados prototípicamente posmodernos.

Esta investigación pretende articular mis ideas acerca de este estado o experiencia *encantada* deliberadamente cultivada por Charles y Ray Eames que llamo su *mundo saturado*. El objeto del trabajo puede parecer ingenuo, porque las particularidades del encantamiento son simples en comparación a las complejidades de la vida moderna, y porque los principios del encantamiento



Figura 1. Ray Eames sentada frente a una mesa de desayuno. Fotografía tomada por Lorrain Wild.

<sup>1</sup> “[Charles y Ray] transformaban todo lo que tocaban en algo mágico”, resume una de sus discípulas en el documental dirigido por Jason Cohn y Bill Jersey, *Eames: el Arquitecto y la Pintora* (2011). Coincide con la definición de *entretenimientos doméstico* utilizada por B. Gordon (2006)

son directamente opuestos a los de la modernidad. El encantamiento está ligado al juego --al *eros*, elementos que son sospechosos en una cultura de extrema ambición, y siempre implica un escape de la lógica, una de las herramientas valoradas en una sociedad construida sobre la comprensión (Moore, 1997). Tratando de identificar las suposiciones culturales subyacentes detrás de esta estética aditiva, fragmentada, excesiva y decorativa, de referencia inter-e-intra-cultural que caracteriza el trabajo de los Eames, sin embargo, podremos poner sobre la mesa la elaboración de un discurso intelectual paralelo a su práctica profesional capaz de aportar algunas conclusiones variadas y abrir nuevas líneas de investigación. Lo llevaremos a cabo dejando de mirar a Charles y Ray Eames como hasta ahora, liberándoles de ese aura científica y menos inocente de su trabajo; quizás en blanco y negro, para avanzar en un estudio colorista, costumbrista y visual.

## 2. El Mundo saturado de Charles y Ray Eames: su significado

Decido utilizar este término para referirme al trabajo del matrimonio Eames (a aquellas áreas de su trabajo distantes de, y algunas veces en oposición, a una modernidad que alentaba la reducción, la supresión y desterraba el desorden), porque describe a la perfección el objeto de la investigación. Desde la perspectiva de las artes visuales donde saturación, en relación al color, es sinónimo de intensidad (la intensidad, colorido o pureza de un matiz específico), Beverly Gordon, autora de *The Saturated World. Aesthetic Meaning, Intimate Objects, Women's Lives, 1890-1940*, declara: "Un tono saturado está en su punto más brillante, su nivel más intenso y en su forma más pura. Algo que es saturado, sea color, agua o cualquier otra cosa, está en su estado más cargado; ha absorbido la última cantidad de su medio. Un 'mundo saturado' es, por tanto, un mundo rico y lleno— sensualmente cargado, brillante e intenso. Todo en él parece extra-vivo." (Gordon, 2006, p.2)

Cuando uno entra por primera vez en la propiedad de Charles y Ray Eames en Santa Mónica, California, es invadido inmediatamente por una sensación de asombro, deleite y admiración. Todo lo que te rodea parece impregnado por un sentimiento de magia. Tanto la vegetación exterior (hileras de eucaliptos y geranios) como los objetos que decoran el interior de la vivienda (conchas marinas, peines, velas, figuras de artesanía o muñecas Kachina) resultan especialmente atractivos, de un color intenso. Los reflejos cobran vida, se multiplican y mudan de posición constantemente.<sup>2</sup> Las texturas de las alfombras y otros tejidos que recubren el interior del salón invitan al tacto, más que nunca. Me siento, en palabras del poeta Rainer Maria Rilke, "viviendo en una imagen poética"<sup>3</sup> (Fig.2). Otros visitantes, antes que yo, se han esforzado por encontrar palabras para describir este mismo estado de consciencia. El profesor Max Underwood habla de entrar en "un tsunami de estímulos visuales, sensoriales y emocionales. (...) Era como caminar sobre la carpa de un circo la noche del estreno o bucear en el océano, rodeado de un banco de peces, por primera vez" (Underwood, 2006, p.58). El comisario y coleccionista alemán Alexander von Vegesack, director del Museo Vitra, escribe en 1990 sobre "[estar] siendo llevado a un mundo lleno de imágenes de la India, y en ocasiones a un *circo*" (von Vegesack, 1997, p.7). La historiadora y crítica de arquitectura estadounidense Esther McCoy describe el contenido de la Eames House como "agrupaciones de juguetes, de conchas, de artículos delicados y cosas que deben haber venido de áticos de *sueño*" (McCoy, 1988, Caja 21 Carpeta 8). Los arquitectos británicos Alison y Peter Smithson se refieren sencillamente a la Eames House como "el hogar de la magia" (Smithson, 2001).

---

<sup>2</sup> Los Eames llegaron a reemplazar un panel en la fachada sur con una fotografía del reflejo de los árboles. Aun más, tomaron fotos de los reflejos en los cristales interiores, convirtieron algunos positivos en negativos y los agruparon en un panel directamente destinado a la casa.

<sup>3</sup> Descripción basada en mi experiencia personal tras visitar la *Case Study House #8* (203 North Chautauqua Boulevard, Pacific Palisades, Santa Mónica, California) en noviembre de 2012.



Figura 2. Interior de la Case Study House 8 (1945-1949).

En *The Saturated World. Aesthetic Meaning, Intimate Objects, Women's Lives, 1890-1940*, Beverly Gordon identifica una serie de cualidades interrelacionadas al mundo saturado. Paso a comentarlas a continuación por su importancia a la hora comprender el resto de la exposición. Como indica la autora, la *intensidad estética* es una característica básica. Ésta suele implicar la estimulación de múltiples sentidos: sonido, olfato, tacto, y gusto son al menos tan importantes como la vista. Relacionado con la intensidad estética se identifica una cualidad de *personificación (embodiment)*, donde la conciencia está conectada con el cuerpo en lugar de con la mente. En base a las teorías del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty, Gordon argumenta que, en un mundo saturado, pensamos y percibimos con todo el cuerpo, no solo con los ojos y el cerebro: "Es imposible conocer el mundo desacoplándonos nosotros mismos del cuerpo" (Gordon, 2006, p.21). Una cualidad de *sinceridad o asombro infantil* forma parte también del mundo saturado, así como una *actitud lúdica, expresiva, y creativa*. En las actividades saturadas que describe Beverly Gordon en su libro hay también una puesta en valor de la *interconexión y la comunidad*—conexión con otra gente, ciertamente, pero también conexión e incluso intimidad con los objetos. Las *relaciones de regalo* prevalecen; los objetos están vinculados a las interacciones humanas y no funcionan como bienes o mercancías. El proceso, de hecho, es más importante que el producto: incluso cuando algo en concreto es construido, es la experiencia creativa lo que importa más que lo que ha sido creado (Gordon, 2006, pp.15-34).

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial 1945-1960 (periodo durante el que el matrimonio Eames desarrolló gran parte de su producción), la cultura americana estaba caracterizada por un importante grado de saturación estética. La abundancia de bienes de consumo que trajo consigo el fin de la guerra y la implantación del llamado Estado del Bienestar, estimuló una especie de emoción sensorial. Las revistas llenaban sus páginas de ingeniosas campañas que vendían de todo, desde comida precocinada a armas de fuego. El capitalismo más feroz se veía pintado de color y optimismo en imágenes frescas y vibrantes que mostraban un mundo feliz y despreocupado.

Junto con la publicidad, la televisión en color empezaba a dar sus primeros pasos haciendo posible la reproducción de imágenes con colores intensos. Imágenes pictóricas sensualmente ricas entraban diariamente en los más de 973 mil hogares americanos que en 1960 contaban con aparatos a color. El periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial estuvo también caracterizado por la herencia, aún latente, de una serie de movimientos en el campo de las artes decorativas (*Arts and Crafts*, "*Mexicana*" *revivalism* o *Native American Art* entre otros) que dio lugar a una producción masiva de productos saturados como los tejidos de Marianne Strengel (1909-1998) o las piezas cerámicas de Maija Grotell (1899-1973).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Destaca en este contexto la *Cranbrook Academy of Arts*, fundada a principios de los años 30 por George Booth en la ciudad de Detroit, con la colaboración de Eliel Saarinen. Además de las bellas artes, los servicios incluían textiles (a cargo de Loja Saarinen), cerámica, orfebrería, arquitectura y diseño. En Cranbrook, se abren nuevas perspectivas a los jóvenes arquitectos americanos bajo la influencia del diseño escandinavo y en

Aunque la conciencia estética pudo haber calado en la cultura en su conjunto, éste parecía ser un cometido particular de las mujeres. Éstas generalmente se identificaban con una especie de sensibilidad y gusto estético inherente. Los discursos de la época sostenían que la educación femenina estaba diseñada para sacar a la luz esta suavidad y sensibilidad natural y, aunque algunas tomaban clases formales, especialmente en artes decorativas y 'economía doméstica', el entrenamiento estético se difundía especialmente a través de canales informales, especialmente la prensa femenina.<sup>5</sup>

Publicaciones como *Better Homes and Gardens*, *Housekeeping Monthly* o *Betty Cocquer's Picture Cook Book* animaban a las mujeres a cultivar la cualidad saturada en sus actividades domésticas y de ocio. Dando fiestas en casa, por ejemplo, no sólo serían capaces de "hacer amigos, dar a tus hijos recuerdos felices, consolidar la posición social (...) y cumplir una promesa hecha a media voz a tu marido cuando te casaste con él de que 'la vida conmigo va a ser divertida'" (Daly, 1950, p.ix). Ellas tenían la oportunidad de "satisfacer [sus] propios instintos como ama de casa y mujer creativa" creando entornos mágicos, coordinando y planificando cuidadosamente cada uno de los elementos a fin de proporcionar la máxima estimulación sensual a todos los participantes. De acuerdo con las instrucciones recogidas por Maureen Daily en *The Perfect Hostess* (1950), la persona que organizaba una fiesta por San Valentín

en Estados Unidos, por ejemplo, cubriría su mesa con láminas de celofán rojo y manteles de encaje y situaría un centro de mesa con claveles rojos (en un tono similar al resto de los rojos de la mesa) flanqueado por velas rojas sobre soportes de cristal. Invitaría a sus invitados a asistir disfrazados. "Si la mayoría de las parejas que asisten a la fiesta están casadas, invítelas a que vengan 'tal como iban vestidas la noche de la gran pedida'; (...) si los invitados son solteros, simplemente pídeles que vengan vestidos como alguna de las grandes parejas de amantes de la historia". Serviría refrigerios que incluirían ponche frío, de color rosa, con flores diminutas como parte de la temática de corazones. También incluirían, para finalizar la



Figura 3. Una ceremonia del té al estilo Japonés en la Casa Eames en Pacific Palisades, California, en 1951. Algunos de los invitados, de izquierda a derecha, Charles Eames; Shirley Yamaguchi; Charlie Chaplin, y Ray Eames (detrás de Chaplin).



Figura 4. Mesa dispuesta en la cocina de la Casa Eames.



Figura 5. Fotograma de la película "House: After Five Years of Living" (1955).

especial, del trabajo de Alvar Aalto, reforzada por una atención renovada hacia las ideas del movimiento Arts & Crafts. El eterno sueño del siglo XX de reunir arte e industria predomina en esta escuela. Artistas, arquitectos y diseñadores destacados como los Saarinens, Ray y Charles Eames, Florencia Knoll, Jack Lenor Larsen, Donald Lipski, Duane Hanson, Lorena Wild, Nick Cave y Hani Rashid, por nombrar sólo unos pocos - han sido parte de la comunidad de artistas de Cranbrook.

<sup>5</sup> El hecho de que ciertas habilidades estéticas estuvieran asociadas con las mujeres se basaba en parte en las filosofías deterministas del siglo XVIII (Ver Messmer-Davidow, E. (1989), 'For Softness She: Gender, Ideology and Aesthetics in Eighteenth Century England' en F. Keener y S. Lorch (Eds.), *Eighteenth century women and the Arts*, Nueva York: Greenwood Press, pp.47-50). Éstas se basaban en consideraciones que suponían que cada género tenía talentos innatamente diferentes. Este enfoque de género, promovido y educado tanto en la escuela como en la prensa escrita, significaba que, desde mediados del siglo XVIII, cualquier conciencia visual que las mujeres habían desarrollado se dirigía particularmente hacia sus hogares.

velada, juegos de adivinación, divertidos y sencillos, sobre “grandes parejas de amantes” (Daly, 1950, pp.93-97).

Aunque seguramente pocos hogares llegarían a ejecutar la celebración en los términos descritos por Daly, este evento tenía todas las características que B. Gordon incluye en su descripción de *mundo saturado*. Era un espectáculo para los sentidos. Las flores aromatizaban el ambiente, y el ponche olía y sabía a flores, creando esa especie de sinestesia a la que refiere la autora. Era un evento ‘personificado’, no solo por esta insistencia en la experiencia sensual, sino también porque los participantes eran, en sí mismos, una pieza del conjunto, vestidos como parte del entorno, e interactuando con él físicamente. Era un evento divertido y asombroso, diseñado para crear una sensación de sorpresa feliz. El hacer que todos los elementos jugaran con la temática del color rojo ayudaba a transformarlos, haciéndolos especiales; incluso algo tan cotidiano como una mantel de encaje podía ser visto con otros ojos al ponerlo sobre láminas de celofán rojo.<sup>6</sup>

Fiestas y entretenimientos similares a éstos eran habituales en el interior de la *Case Study House 8*. En esta esfera más privada Charles y Ray se sentían libres a la hora de comprometerse con la elaboración estética, abrazar lo sensual, y ser divertidos. Estas fiestas ayudaban a combinar las esferas de trabajo y juego; las actividades implicaban trabajo pero eran simultáneamente entretenimientos. Algunas veces, estas fiestas eran grandes representaciones. La figura 3 ilustra una noche de 1951 en la Casa Eames, cuando Charles y Ray Eames reciben como invitados, entre otros, a Isamu Noguchi (entonces diseñador de Herman Miller), la estrella del cine mudo Charlie Chaplin y Shirley Yamaguchi (estrella de cine prometida de Noguchi). Esa noche, la maestra del té, la Sra. Matsumoto, y la estudiante Shirley Yamaguchi, ataviadas con los kimonos tradicionales y en posición *seiza*, recrean una ceremonia del té ante la atenta mirada de los presentes. El ambiente está decorado para tal fin. El mobiliario habitual de la casa se ha movido para dar paso a una composición armónica de tatamis, mesas de alambre (diseñadas personalmente por Charles para cada invitado) y cojines. Como en el ejemplo anterior, esta experiencia diseñada por los Eames constituía un placer para los sentidos. Un espectáculo que implicaba vista, olfato, y gusto a parte iguales. Un espectáculo sensual y estético donde los invitados eran parte activa y necesaria de la representación.

En otras celebraciones más íntimas, el evento se reducía a un sencillo almuerzo en el jardín o una cena para cuatro en la cocina de la casa Eames (Figuras 4 y 5). En ambos casos, el espectáculo (materializado en una mesa perfectamente orquestada por los anfitriones) no dejaba indiferente a nadie. En una escena del documental *Eames: el Arquitecto y la Pintora*, el arquitecto ganador del premio Pritzker, Kevin Roche, recuerda una cena en la casa del matrimonio Eames. En lugar de dulces al final de la comida, Ray ofreció a sus invitados pequeños tazones de flores bellamente arreglados, dispuestos para su placer visual y, quizás, olfativo. En su relato de la historia, Roche recuerda su desesperación, pero no hay duda de que, para los anfitriones, éste postre constituía un auténtico banquete para los sentidos.

Entretenimientos como éstos son objeto de estudio a lo largo de la primera parte de la investigación, tratándolos como un tipo de entretenimiento doméstico en el que la experiencia saturada era cultivada deliberadamente por el matrimonio Eames. El resto de la investigación explora distintos aspectos del trabajo de los Eames que, considerados en su conjunto, proporcionan una visión global del mundo saturado que Charles y Ray fabricaron durante más de treinta décadas.



Figura 6: Boceto y detalle Showroom para Herman Miller

<sup>6</sup> Destacar la importante similitud entre las fiestas o celebraciones que, libros como el de Maureen Daly, invitaban a realizar en la década de los años cincuenta en los hogares americanos, y algunos ejemplos que reseña B.Gordon en su libro *The Saturated World* (entretenimientos domésticos femeninos del s.XIX y principios de s.XX).

El concepto de *decoración funcional* (expresión inventada por los Eames para describir sus composiciones decorativas de objetos), constituye el contenido de la segunda parte de la investigación. Charles & Ray jugaban a crear mundo encantados en sus películas, exposiciones y, casi literalmente, en su casa de Santa Mónica, recogiendo y ensamblando creativamente objetos extraños o aparentemente dispares en el espacio. (Fig.6) Estas composiciones de “artículos sorprendentemente yuxtapuestos, de diversidad cultural, material y visual, que diferían en escala, tamaño, color, textura, tipo, edad, materiales y valor monetario, entre otras cosas” (Kirkham, 1995, p.172) constituían un festín para los sentidos y la imaginación; estaban hechas, normalmente, con un importante despliegue de color, textura y estampados, con una alegre atención a los pequeños detalles.<sup>7</sup> Estas composiciones, tal y como los Eames señalan, eran una clara expresión de sus personalidades y su comprensión del diseño, la belleza y la calidad, sin embargo, su principal atractivo radicaba en la oportunidad que ofrecían para la expresión y elaboración estética.<sup>8</sup> Como si de una *paper doll house* (scrapbook) se tratara, éstos eran mundos íntimos que ayudaban a reforzar el sentimiento de conexión con los objetos y servían como manifestaciones corpóreas de un mundo interior imaginado.<sup>9</sup>

El último capítulo explora la relación de Charles y Ray con los objetos, en ocasiones, acometidas en el contexto de las composiciones (*decoraciones funcionales*) analizadas antes. El matrimonio Eames se sentía especialmente atraído por objetos que tenían que ver con lo doméstico y cotidiano—normalmente recogían artículos útiles como piezas de vajillas, peines, botones, dedales..etc; objetos efímeros (‘papelitos’ como flyers, envoltorios, etiquetas); o artículos caracterizados por la complejidad de sus detalles o texturas, como artesanía popular o tejidos exóticos. El interés en estos objetos ciertamente surge de su formación académica, pero aún más importante para nuestra comprensión del mundo saturado, éstos eran artículos íntimos y personales.<sup>10</sup> No sólo muchos de sus artículos se relacionaban con el cuerpo (máscaras, peines, dedales, tejidos, saris finamente bordados...), sino que el matrimonio, generalmente, se interesaba por las personas asociadas con estos artículos. A diferencia del modelo de coleccionismo masculino que imperaba desde el s-XVIII, Charles y Ray normalmente mostraban un interés personal por las personas responsables de su fabricación o sus anteriores propietarios. Basta recordar que gran parte de los objetos recogidos por los Eames eran regalos de amigos (móvil de Calder, cuadro de Hoffman), recuerdos personales (raíz del desierto recogida durante la luna de miel, ‘papelitos’ de Ray) o artesanía popular.

Su enfoque también difería del modelo masculino tradicional de coleccionismo en tanto que estaban, generalmente, menos interesados por los trofeos y el hecho de completar una serie. Más bien, se preocupaban por el proceso o viaje (son muchas las ocasiones en las que Charles y Ray aluden a sus viajes con sacos de dormir a zonas costeras o el desierto en busca de hierbas, rocas o troncos cuya apariencia querían estudiar) y el valor inherente del objeto (ya fuera como parte de una *tableau* o *diorama*, o como herramienta a través de la que explicar una idea). Ellos establecían una particular forma de intimidad con los objetos.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Mucho se ha dicho sobre la estética de *recoger y disponer* de Ray. Para ella, cada objeto significaba algo, la colocación era crucial y el movimiento era imperativo (lo que significaba que el objeto no tenía porqué permanecer en un lugar, pudiendo pasar de la estantería a la mesa o de la oficina a la casa). Esther McCoy, en un artículo escrito tras el fallecimiento de Ray para *L.A. Architect* en Octubre de 1988 señala: “Agrupados en mesas, clasificados y alineados en armarios, desclasificados e inyectados en un entorno, todos estaban en movimiento. Ésa era la obsesión de Ray, el infinito número de variaciones que brotaban de esas manos de dedos cuadrados”.

<sup>8</sup> En 1982, una joven preguntó a Ray: “Señora Eames, ¿cómo se sintió al dejar de pintar?”. Ella contestó: “Yo nunca dejé de pintar, sólo cambié de paleta”. Del mismo modo, en alguna ocasión, Pat Kirkham se ha referido a estas composiciones como *tableau* o *dioramas*, en ambos casos, términos muy relacionados con la disciplina pictórica.

<sup>9</sup> Las *paper doll house*, son álbumes de collage fabricados, presumiblemente, como hogares para las muñecas de papel entre 1890-1940. Mujeres y niñas de estados Unidos pasaban innumerables horas buscando, recortando y pegando imágenes en libros de recortes, creando escenarios imaginarios llenos de detalles. “Ahí estaba yo- asombrada y codiciosa frente a [las página arrancadas de] un álbum de recortes (*paper doll house*). Los collages había lanzado su hechizo. Su variedad de detalles domésticos y decorativos era asombrosa, mientras que su flirteo con la escala, espacio, textura y estampados era desalmadamente pintoresco... Como conjunto [era] tentador.. Apuntaban a (...) un matrimonio feliz entre la mano y la imaginación”. Linda Roscoe Hartigan, *The House that Collage built*. Citado en B.Gordon, 2006, p.37.

<sup>10</sup> Ver capítulo “Functioning Decoration” en Kirkham, P. (1995 ). *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*. Cambridge: The MIT University Press Group, pp. 143-200.

<sup>11</sup> Entre 1890-1960 en Estados Unidos el modelo aceptado de coleccionismo es el que responde al prototipo de coleccionista masculino. Como señala B.Gordon, frente a esta forma de coleccionar, puede reconocerse otra

## 2. Avance de conclusiones

Pese a que gran parte de los escritos existentes sobre el matrimonio Eames provienen de una posición pro-moderna y revelan una tendencia o inclinación hacia los nuevos materiales y tecnología de vanguardia a expensas de la estética y otros aspectos, algunas de las primeras observaciones relativas a los aspectos de la obra de los Eames que se relacionan con la decoración o la fantasía vinieron de las contribuciones de Alison y Peter Smithson a un número especial de la revista británica *Architectural Design* (Septiembre 1966). En su ensayo “*Solo unas pocas sillas y una casa: un ensayo sobre la estética de los Eames*”, Peter Smithson centraba la atención en el modo en el que los Eames habían alterado las reglas estéticas de la modernidad y describe cómo:

“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.”(Smithson, 1966a, p.443)

Las primeras aproximaciones a la estética de los Eames apuntaban a una interpretación rupturista, a un giro radical y sin retorno respecto al modelo anterior. La nueva estética acogía el mito de la tecnología redentora y portadora de felicidad, firmemente comprometida a la causa del diseño y la producción industrial de objetos cotidianos, pero “con la extravagancia de lo que compra hoy la gente: lo efímero recién hecho, lindo, lleno de color” (Smithson, 1966b, p.448). Era una “forma de arte de la vida ordinaria y de los objetos ordinarios vistos con un ojo que ve lo ordinario también como mágico” (Smithson, 1966c, p.443).

Al igual que los Smithson, Robert Venturi, arquitecto y teórico postmoderno, también se refirió en la década de 1960 a la importancia que tienen todos los objetos convocados en los interiores y exposiciones de los Eames—desde piedras, peines, velas, estrellas de mar, y troncos de madera a juguetes, *souvenirs*, piñatas Mexicanas, decoración navideña y flores. Robert Venturi reconocía que lo que los Eames estaban haciendo en los interiores se escapaba de las definiciones ortodoxas de modernidad, reintroduciendo una densidad de detalle no vista en los interiores arquitectónicos desde la época victoriana:

““Me dio una gran alegría”; el señaló, “cuando recientemente escribí que los Eames había reintroducido la buena, vieja confusión Victoriana en su hogar. La arquitectura moderna siempre lo quería todo limpio y ordenado y entonces llegaron estos dos, extendiendo sus eclécticas agrupaciones por todo el interior.” (McCoy, 1973, p.67)

Mientras Allison y Peter Smithson no dudan en referirse a la estética Eames como “un mensaje de esperanza de otro planeta” (Smithson, 1966b, p.448), Venturi describe por primera vez el trabajo de los Eames como el producto de un momento particular y de valores artísticos y culturales, más que como un estilo o vocabulario novedoso creado por *genios* individuales sin raíces históricas.

Es importante comprender, sin embargo, que lejos de la época victoriana, en un contexto más próximo (1945-1960), la cultura americana vivía un periodo de elevada saturación estética. Estados Unidos era testigo de una creciente democratización en el campo de los entretenimientos domésticos. Algunas de las ideas para dar fiestas o entretenimientos que a finales del s.XIX y principios del s.XX podían haber estado limitados a las clases sociales altas, llegaban ahora a grandes sectores de la población.

Es desde la identificación de este contexto (Lúdico, Americano y Doméstico) desde el que, a juicio de esta investigación, resulta necesario aproximarse al trabajo de Charles y Ray Eames, a su imaginario personal de ‘objetos, ambientes y celebraciones’.

Con esta investigación, se espera, por tanto:

- Entender la dualidad que construye la casa Eames (‘contenedor’ Versus ‘contenido’).
- Identificar la *saturación* del trabajo de los Eames (y en especial, del contenido de la CSH8) no como algo nuevo y post-moderno, sino como una herencia americana en su origen, vinculada a lo lúdico. Algo que apoyaría las palabras de Peter Smithson al afirmar que la Eames House era un edificio “completamente americano” (Smithson, 1991)
- Reconocer que la aportación de los Eames, lo que hacen ellos y nadie hasta entonces había hecho, es llevar esta saturación, de la Esfera doméstica (privada, *Background*) donde era habitual desde mediados del s.XIX a través de los entretenimientos domésticos femeninos; a la Esfera pública (su trabajo, *Foreground*) a través de sus diseños, exposiciones y películas.
- Reconocer en esta cualidad del trabajo de los Eames la clave de su éxito: la clave de la popularidad y aceptación de sus trabajos en EEUU (frente a la respuesta que arquitectos modernos procedentes de Europa recibieron en EEUU).

---

forma de actividad de coleccionismo que responde al género femenino. Tal y como se desarrollará en detalle en la investigación, el rechazo de los Eames a ser considerados *coleccionistas* se debe a que su forma de relacionarse con los objetos difiere de este modelo de coleccionismo masculino.

### 3. Referencias

Daly, M. (1950). *The Perfect Hostess*. Nueva York: Dood, Mead & Company.

Gordon, B. (2006). *The Saturated World. Aesthetic Meaning, Intimate Objects, Women's Lives, 1890-1940*. Knoxville: The University of Tennessee Press.

Kirkham, Pat (2009): *New Environments for Modern Living: 'At home' with the Eameses*. En Penny Sparke (Ed); Anne Wealleans (Ed.); Trevor Keeble (Ed.); Brenda Martin (Ed.), *Designing the Modern Interior: From the Victorians to Today* (pp.171-183). Nueva York: Berg Publishers.

McCOY, E. (1973). "An affection for objects", *Progressive Architecture*, Agosto 1973.

McCoy, E. (1988). Recuerdo a Ray Eames publicado en *L.A. Architect* en Octubre de 1988. Encontré una copia de su artículo en Esther MacCoy Papers, 1876-1990, en los Archivos de Arte Americano del Smithsonian (Caja 21, carpeta 8).

Moore, T. (1996). *The Re-Enchantment of Everyday Life*. Nueva York: Harper Collins Publishers.

Smithson, A; Smithson, P. (1966a) "Eames Celebration", *Architectural Design*, Septiembre 1966 (número especial).

Smithson, A; Smithson, P. (1966b) "And Now Dhamas Are Dying Out in Japan", *Architectural Design*, Septiembre 1966 (número especial).

Smithson, A; Smithson, P. (1966c) "Just a Few Chairs and a House: An Essay on the Eames-Aesthetic", *Architectural Design*, Septiembre 1966 (número especial).

Smithson, A; Smithson, P. (1991). "Phenomenon in Parallel: Eames House, Patio and Pavilion", *Places: A Quaterly Journal of Environmental Design* 7, n°3, Primavera 1991,p.20.

Smithson, A; Smithson, P. (2001). *Cambiando el Arte de Habitar. Piezas de Mies, Sueños de los Eames, los Smithson*. Barcelona: Editorial G. Gili.

Underwood, M. (2006). Inside the Eame Office. Consultado el 11 de mayo de 2017, Eames Oficial Site, página web dedicada a comunicar, preservar y extender el trabajo de los diseñadores Charles y Ray Eames: <http://www.eamesoffice.com/wp-content/uploads/2012/02/INSIDE-THE-OFFICE-OF-CHARLES-AND-RAY-EAMES.pdf>

Von Vegesack, A. (1997) *Foreword*. En Donald Albretch (Ed.), *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention* (pp.6-18). Nueva York: Harry Abrams.

Wild, L. (1999). Picture Piece: Ray Eames [version electronica]. *Issue 48 Frieze Magazine*, Sept-Oct 1999.