

REIA #07-08 / 2017
298 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Blanca Juanes Juanes

Universidad Politécnica de Madrid. ETSAM / blanca@obsessiveimages.com

Framing life. Shulman, Baer y la construcción del espacio doméstico de posguerra */ Framing life. Shulman, Baer and construction of the postwar domestic space*

Los aires de cambio que trae consigo el fin de la Segunda Guerra Mundial y el creciente agotamiento de los puristas preceptos del Movimiento Moderno proyectan al primer plano del panorama arquitectónico nuevas formas de entender el proceso proyectual que, en las dos décadas posteriores al fin del conflicto ocupan un espacio situado a medio camino entre la arquitectura heroica de los maestros y las corrientes posmodernistas. En un caso cercanos a la ortodoxia, y en otro adelantándose a cuestiones fenomenológicas, las nuevas tendencias comparten la preocupación por la definición de modos de vida que den sentido a una nueva domesticidad animada por la difusión de prensa ilustrada dirigida a la creciente clase media.

La paulatina evidencia del poder ejercido por la imagen se perfila as, como una de las causas que estimula la reflexión sobre la ocupación cotidiana estrechando los lazos entre arquitecto y fotógrafo que favorecen el desarrollo de colaboraciones interdisciplinarias. El estudio de la producción que dos de estas duplas profesionales (Richard Neutra-Julius Shulman y Charles Moore-Morley Baer) son capaces de generar partiendo de una preocupación y una estrategia común y el análisis de unos resultados capaces de definir dos de los extremos del pensamiento arquitectónico americano desde el año 45 permiten entender la fotografía de arquitectura como una disciplina con identidad propia que trasciende los límites del arte para convertirse en una herramienta al servicio de la definición (de las definiciones) de la cotidianidad contemporánea.

The winds of change that brings the end of the Second World War and the increasing depletion of the puristic precepts of the Modern Movement projected to the forefront of the architectural outlook new ways of understanding the design process, which in the two decades after the end of conflict occupy a space located halfway between the masters' heroic architecture and postmodernist trends. Close to the orthodoxy in one hand and ahead of phenomenological issues in the other, new trends share the concern about the definition of lifestyles that give meaning to a new domesticity inspired by spreading illustrated press targeting the growing middle class.

The gradual evidence of the power exercised by the image is shaping up as one of the causes that stimulates reflection on everyday activity strengthening ties between architect and photographer, which favor the development of interdisciplinary collaborations. The study of the production that two of these professional duos (Richard Neutra-Julius Shulman and Charles Moore-Morley Baer) are capable of generating starting from a common concern and strategy and the analysis of some results capable of defining two ends of American architectural thought since 1945 allow us to understand architectural photography as a discipline with its own identity that transcends the boundaries of art to become a tool for the definition (of definitions) of contemporary everydayness.

Fotografía; Domesticidad; Shulman; Neutra; Baer; Moore /// Photography; Domesticity; Shulman; Neutra; Baer; Moore

Fecha de envío: 17/10/16 | Fecha de aceptación: 14/02/2016



Blanca Juanes Juanes

Framing life.

Shulman, Baer y la construcción del espacio doméstico de posguerra

“(...) I’ve tended toward the idea that a house can be a stage where the inhabitant can act out his or her life (when I proposed this to Harvard architecture students they angrily snorted “Bah” This is theater!” and I said “so be it”)¹

Es justo entender el acto de colonizar, ocupar... en definitiva, habitar el espacio interior de la vivienda como primera acción auténticamente doméstica por su capacidad de liberarse, al menos en lo superficial, de las directrices del arquitecto autor. Sin embargo, la preocupación por dar forma a lo cotidiano, a través de diversos momentos del pensamiento arquitectónico, ha convertido a la apropiación espacial a lo largo de la historia y ligada a aquellas etapas que otorgan importancia al individuo *per se*, en última materia consciente del proceso proyectual, arrebatando al habitante la posibilidad de ser “el primero en”.

Los años inmediatamente posteriores a la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, se convierten en caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de toda clase de tendencias antropocéntricas que parten de la consideración de lo individual como eje de la definición de un nuevo estilo de vida y cuya extraordinaria difusión solo puede ser entendida como consecuencia de la evidente explosión optimista posterior al conflicto y a la generalización, especialmente en EEUU, de la prensa ilustrada como medio de divulgación que afecta de forma especial a la producción arquitectónica.

Lo que para muchos es principio y para otros tantos fin de la vanguardia americana² determina en todo caso, y más allá de las consideraciones puramente arquitectónicas, la definición de un nuevo *lifestyle* que gravita en torno a la tecnología y el diseño, y en el que la vivienda se convierte en un objeto más de consumo, y en la imagen publicitaria de un sistema (el de la nueva domesticidad) susceptible de ser exportado (en un auténtico intercambio de papeles) a la vieja Europa.

Esta imagen fija en torno los modos de vivir solo es capaz de trascender del plano teórico y hacerse un hueco en la sociedad, animada por la conciencia global de la importancia del cambio y la ansiedad por hacerlo visible, gracias a la mencionada profusión editorial (revistas destinadas desde el diseño más frívolo a la pura intelectualidad arquitectónica) que actúa como principal sistema de difusión hacia el viejo continente y, de

1. Keim, Kevin P, and Charles Willard Moore, *An Architectural Life : Memoirs & Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 169.

2. Colomina, Beatriz. *Domesticity At War* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.), 22.

forma especial, hacia la propia sociedad norteamericana, protagonista involuntaria del proceso de cambio³.

La responsabilidad de estas publicaciones periódicas como instrumento capaz de evitar que las transformaciones permanecieran en un plano experimental, lejos de ser casual, no puede entenderse sino como el resultado de la evolución de los sistemas de representación que, desde principios del siglo XX, y sobre todo a partir de la década de los años 30, encuentran en la fotografía una herramienta perfecta para la descripción de una sociedad cambiante, que otorga a la arquitectura un papel fundamental en la construcción de escenarios más perceptivos que conceptuales. O lo que es lo mismo, la imagen se aleja de la abstracción proporcionada por la ilustración aproximándose a una visión ante cuya veracidad (entendida como representación deshumanizada), en palabras de Rosemarie Haag Bletter, solo podemos mostrar una falsa seguridad

“The overwhelming use of photographs in publication in the twentieth century, in theory at least, should make it possible to produce a full record of any building. But new problems arise with the dominance of the photograph. In practice, there are limitations imposed by the medium itself, and there are always economic limitations on the number of illustrations that can be used in a book. More often than not, a work of architecture is illustrated – as Fitch feared – with single photographs. In this respect a photograph functions more as a reference point rather than as a full-fledged representation”⁴

que no implica alejamiento de lo real, sino certeza de hallarnos ante una realidad condicionada por el factor humano.

Así, al igual que el París de finales del XIX solo podía (y puede) ser entendido de forma literal (y no literaria) a través de la lente de observadores como Eugène Atget, la Norteamérica de principios del siglo XX desvela los profundos procesos de autotransformación a los que se ve sometida, gracias al trabajo de documentación de la vida social y urbana de la metrópoli a través de la fotografía, llevado a cabo por agentes implicados en mostrar una visión personal, tales como Berenice Abbott⁵.

-
3. Si bien es cierto que la representación del espacio interior ha formado parte de la cultura arquitectónica desde el Renacimiento siendo objeto de importantes publicaciones periódicas que surgen en la Francia e Inglaterra del siglo XIX, también lo es el hecho de que la difusión de revistas ilustradas en la Costa Oeste americana de mediados del siglo XIX, es capaz de poner en el mapa (en palabras del propio Shulman) a la arquitectura Californiana. *Arts & Architecture*, entre otras, a través de un cuidado diseño editorial, da cabida a jóvenes arquitectos que adelantan un cambio de tendencia respecto a la ortodoxia que la Costa Este hereda del viejo continente, convirtiéndose no solo en una referencia del sector profesional, sino en un tratado de domesticidad valorado por la clase media.
 4. Rosemarie Haag Bletter, “Representing Architecture: The Drawing and the Photograph”, *Architecture California*, Mayo, 1, 1992, 9.
 5. Durante la década de 1930, Berenice Abbott explora la ciudad de Nueva York haciendo evidentes los impactantes cambios en la morfología de la ciudad. Sus más de 300 imágenes, testimonio de una de las más importantes etapas de transformación urbana, son recogidas en el libro “*Changing New York*” publicado en 1939.

Ella, entre otros, puede considerarse el origen en la definición de nuevas e inolvidables formas de entender la ciudad y los edificios que añaden la variable humana a los tradicionales sistemas de representación, convirtiendo a la fotografía de arquitectura, su desarrollo y sus innumerables derivadas relacionadas con, además de la mencionada representación, publicidad, crítica o estética, en las responsables de la difusión de una cotidianeidad espoleada por la explosión técnica, pero también por la reflexión en torno a los modos de vivir que la propia fotografía empuja a desarrollar a los arquitectos.

Es esta evidencia de lo inalterable, esta certeza (y responsabilidad) de que un instante del edificio y de la vida de sus habitantes permanecerá, uno de los factores responsable del naciente interés mostrado por los autores hacia la incorporación de una nueva variable al ejercicio proyectual, la ocupación primera del espacio doméstico.

Desde comienzos de los años 40 y, de forma más intensa a partir del año 45, la apropiación doméstica se convierte en una parte importante de la producción arquitectónica y de los objetivos fotográficos de un creciente número de profesionales dedicados a la arquitectura, buena parte de los cuales desarrolla en California (centro neurálgico del cambio) una labor profesional que corre paralela a la de los arquitectos del momento, permitiendo el establecimiento de relaciones duraderas que difuminan los límites entre lo causal y lo consecuente⁶ de la explosión doméstica.

Es, precisamente, en el año 45⁷, cuando da comienzo la experiencia de las Case Study Houses que, patrocinada por un medio gráfico, se convierte en contenedor de esta creciente (y de origen tan múltiple como difuso) preocupación por las estrategias de ocupación del espacio, proporcionando un escenario en el que la representación de arquitectura y formas de vida alcanza su máximo desarrollo, a través de las mencionadas, y poderosas asociaciones arquitecto-fotógrafo cuyos resultados sólo son verdaderamente entendibles a través de la colaboración interdisciplinar.

Julius Shulman, fotógrafo oficial de las Case Study Houses, da forma a una de tales duplas junto a Richard Neutra, cuyas viviendas comienza a fotografiar en el año 36 para configurar un paisaje completo de la arquitectura moderna californiana, pero también, de la forma de habitar subyacente en el discurso de Neutra e integrante de un lugar y un tiempo concretos.

-
6. Es difícil aseverar si la profusión fotográfica del espacio doméstico es la causante directa de la preocupación por el tratamiento del espacio interior, o si precisamente el progresivo interés por los modos de vida anima la especialización fotográfica en ese ámbito. Sin certeza, pues, sobre el origen, la realidad parece hablar más de una coincidencia temporal en ambas derivas que facilitó una reflexión arquitectónica apoyada por un arte que se transforma en herramienta...
 7. Como señala Reyner Banham, la dedicación a arquitectos jóvenes de los primeros años y la escasez de suscriptores, provocaron que la experiencia pasara desapercibida para, fundamentalmente, el público europeo hasta la publicación de la vivienda de Charles y Ray Eames en el año 49. Durante un tiempo, fueron muchos los que asociaron el inicio de las Case Study Houses a dicho año.

“The photographs were intended to show the “orderliness” of modern living, with the architecture as the key to a new life style. People who live in a house can experience it, but the photographs show them, as well as others, how to “see” it”⁸.

El interés por potenciar a través de la fotografía una domesticidad con la arquitectura como único soporte de lo que el propio Shulman denominaba *“a matter of bringing life to a scene”* (SHULMAN, 1992:32), alcanza su punto álgido con la iniciativa de *Arts and Architecture*, que dota de un marco gráfico al cambio de rumbo en la cotidianidad parejo al desarrollo del particular Movimiento Moderno californiano, y comienza a perder intensidad con el fin de la experiencia en el año 62. En un momento dominado por aires de cambio frente a la ortodoxia precedente, la representación arquitectónica que trae consigo el cambio de década, es la encargada de dar apoyo a toda clase de nuevas manifestaciones arquitectónicas que, bajo el lema de lo *“post”* relegan a un segundo plano a la promoción doméstica protagonista de la profusa producción que acompañó la experiencia de Entenza (tanto por la importancia de su discurso arquitectónico como por la su influencia social).

El estallido de corrientes de cambio coincide, con las primeras incursiones en el ámbito profesional de algunos de los que más tarde se convertirán en adalides del más puro posmodernismo, de entre los que Charles Moore (a la cabeza de MLTW) destaca por la claridad desde un principio de un discurso articulado (entre otros) en torno al habitante como centro del universo particular al que da forma la vivienda.

El entendimiento de la apropiación consciente del espacio interior de los integrantes del equipo, y en especial de Charles Moore (siempre más preocupado del fin humanista de la arquitectura) muestra, sin embargo y a pesar de la continuidad temporal y geográfica⁹ evidente, importantes divergencias con respecto a la arquitectura doméstica que se desarrolla en el sur de California desde mediados de la década de los 40, que impiden la consideración continuista de su discurso. Donde aquella enarbola el aprovechamiento de las condiciones económicas de posguerra, el apoyo incondicional a una nueva y renovada era tecnológica, y la tendencia hacia la creación de prototipos, como base de un pensamiento arquitectónico que, aún con fuerte arraigo en el Movimiento Moderno europeo, tiende a soluciones genéricas, Moore defiende por una opuesta búsqueda de lo específico alejada del prototipo cotidiano:

“The Eames-Saarinen steel houses, finished before 1950, qualify as among the major architectural monuments of our time, in addition to being a fascinating contribution to the art of building in steel. But it would have been

8. Julius Shulman, “Domestic Fidelity”, *Architecture California*, Mayo, 1, 1992,32.

9. La preocupación doméstica que Charles Moore y sus socios desarrollan durante sus primeros años de labor profesional se ve condicionada poderosamente con las especiales condiciones de la arquitectura californiana que es vista a través de los ojos de los integrantes de MLTW como único territorio posible para el cambio. Las referencias al lugar como contenedor de significados que conectan al habitante con la vivienda, se convierten en centro de un discurso bastante alejado aún de toda intención posmodernista.

interesting to learn why, after 1950, the program regarded steel as morally essential for the short horizontal spans required in houses, in spite of the extra trouble and expense that are extensively described; while on vertical surfaces any old pretechnological material was regarded as good enough—brick or board or block or stone—as long as it didn't hold up the roof it was perfectly capable of supporting. Other interesting questions accompany architect Raphael Soriano's "leap from the particular to the general, from the personal to the impersonal, from the isolated case to the prototype." When is a prototype not a stereotype? And why do these houses on their way from the particular to the general keep getting bigger? Is this in response to some unspecified social shift?"¹⁰

La divergencia total en torno a la correcta deriva de la arquitectura de Neutra y Moore, muestra, sin embargo, una preocupación común frente a otras corrientes de pensamiento en torno a la apropiación del espacio interior, al desarrollo de la vida doméstica y a la importancia de una representación cuya materialización encuentra en la imagen un medio de expresión¹¹ total.

Fotografiar el espacio interior se convierte para ambos en la forma de generar contenidos muy distintos que parten de una técnica y reflexión comunes hasta en lo puramente estratégico. En lo que parece una reproducción análoga a la "entente" Neutra-Shulman, la llegada de Moore a California desde Princeton, da inicio a una estrecha colaboración con el fotógrafo de la Bay Area, Morley Baer, pareja a la definición de una forma de hacer arquitectura que se inicia con la Bonham House y que, a través de una serie de modestas viviendas unifamiliares, culmina en el Condominio I, definiendo una trayectoria cuya insistente presencia en el panorama arquitectónico solo puede ser entendible a través de la difusión de las fotografías de Baer¹².

"Photography also played a key role in MLTW's success. Morley Baer, a celebrated architectural photographer, shot many of Moore's early buildings, and his dramatic, striking images were included in many national journals"¹³

Asociaciones profesionales tan productivas como las que Neutra y Moore establecen con Shulman y Baer, no son fruto de la casualidad.

10. Moore, Charles Willard, and Kevin P Keim. *You Have to Pay for the Public Life : Selected Essays of Charles W. Moore* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), 144-145

11. "Growing out of an intense interest and a thorough commitment, a group of related photographs could make a significant statement. I could translate another person's work. I could Project the major elements that distinguished one piece of architecture from another. With a photographer's understanding, each photograph could ring with a "truth" afirma Morley Baer sobre su experiencia durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

12. "(...) I came to realize that an occasional job for an architect was no answer; what was needed was a lengthy relationship, a necessity of becoming the architect's photographer, a constant submission of my carácter to that of the designer's, bringing my understanding into the service of the design" (BAER, 1992: 24-25)

13. Keim, Kevin P, and Charles Willard Moore, *An Architectural Life : Memoirs & Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 74.

Figura 1. Fotografía de la Kauffman House, de Richard Neutra, tomada por Julius Schulman en el año 1946.



Trascendiendo las diferencias de generación y oficio¹⁴, los intereses que todos ellos muestran por dar forma a nuevos modelos de vida (bien desde el proyecto o la representación gráfica) y su confluencia en un espacio y un tiempo incesantemente estimulados por corrientes de cambio que se desarrollan entre Berkeley y Los Ángeles, convierten los lazos colaborativos en un hecho más inevitable que fortuito.

Recién llegado de UCLA en el año 36 y consciente de la consideración de la fotografía de arquitectura como forma de arte independiente, Shulman entra en contacto con Richard Neutra para quien realiza un conjunto de fotografías de la *Kun Residence* que marca el inicio de una relación que ahonda en los límites entre proyecto y contexto controlado, haciendo evidente un interés común. Donde en Shulman se muestra poderosamente preocupado con el diseño

“Every picture I have ever taken is based on discipline of design”.

(...)

“The design of architecture is very concise, concise applying to the structure. A photographic composition must identify and reflect it. If you are conscious of design, rather than the photography composition, you can frame the right photograph. I have tried to make clear that nothing is accidental. It is the conciseness of the thought. With this conciseness of thought it is possible to photograph architecture in the context of life”¹⁵

14. La diferencia de edad entre Moore y Neutra y las condiciones que envuelven el desarrollo de su trabajo dejan en evidencia su pertenencia a generaciones distintas entre las cuales Baer y Shulman se desenvuelven profesionalmente. A pesar de ello, el arraigo a California como espacio de desarrollo de la madurez profesional de todos ellos, permite establecer entre los protagonistas de este relato, nexos de unión reveladores relacionados con la ascendencia de Shindler sobre todos ellos.

15. Julius Shulman, “Domestic Fidelity”, *Architecture California*, Mayo, 1, 1992,34.

base de la arquitectura de Neutra, Morley Baer, sin embargo, centra su interés en la importancia del significado impreso en toda acción arquitectónica ,

“I wanted out into a world where comprehension and undeerstanding led to significance, where history and permanence were considered parts of photographic purpose”.

(...)

“Even without training in it, I had long considered architecture intriguing and therefore challenging for a photographer, perhaps because order was established previously by someone else. I was enticed to probe it ,to recognize and analyze its parts, and finally to resolve its elements into a new level of understanding. The choice of site, materials, occupant’s needs, relationship of spaces, and the glue thatheld such disparate parts together- all now seemed a worthy engagement of my insterests, firs to explain it to myself and then, through the photograph, to explain it to others”¹⁶

y en la inherente conexión que se establece entre los objetos y el lugar, mostrando un fuerte arraigo con el paisaje californiano¹⁷,

“California was the place to photograph what man put on the land and made integral with it”.

(...)

“Siting always seemed important because I was overwhelmed with this new land, this warm and vibrant California. I had to know why in a vast, ultrammedárea this building was set in a particular way, facing a particular direction, illuminated by a particular light. Interior and outdoor spaces also melted together in new and fascinating relationships. I had to know why, why, why, before I could speak of this photograps”¹⁸

que forma parte de su producción desde comienzos de los 50. Una década más tarde, la llegada de Charles Moore a Berkeley y su firme conexión con los arquitectos de la Bay Area, centro del objetivo de Baer, da comienzo a una intensa relación profesional que pivota en torno a la capacidad transmisora de los contextos geográficos y arquitectónicos, ejes del proyecto Sea Ranch, que en el año 65 Baer se encarga de fotografiar.

Tan evidentes diferencias discursivas de contenido (diseño y tecnología versus significado¹⁹ y lugar) no ocultan el ya mencionado

16. Morley Baer, “Domestic Fidelity”, *Architecture California*, Mayo, 1, 1992,22.

17. La profunda relación con California que Baer establece durante las décadas que dedica a la fotografía doméstica, derivan en una producción tardía específicamente dedicada al imaginario paisajística.

18. Morley Baer, “Domestic Fidelity”, *Architecture California*, Mayo, 1, 1992,23.

19. “I began to make photographs that would speak of more than mere appearances” (BAER, 1992: 23)

Figura 2. Fotografía de la Unit 9, Condominium I, propiedad de Charles Moore, tomada por Morly Baer en el año 1966.



interés por la ocupación del espacio interior de la vivienda y su registro a través de una representación que parte de una estrategia común basada en la apropiación literal y consciente del habitante primero, su autor.

Ambos, Neutra y Moore, se convierten así en el “habitante 0” siendo capaces de otorgar a los proyectos residenciales que se muestran ante la cámara una vida arraigada en sus convicciones que, al menos a través de una instantánea, deje clara su posición con respecto a la domesticidad.

Las imágenes de la casa Kauffman o de los interiores de la unidad 9 en el Condominio I, ponen de manifiesto de forma evidente la profunda reflexión de cada uno de sus autores respecto a la ocupación del espacio interior, sin revelar los procedimientos de

construcción de domesticidad que Esther Maccoy describe con descarnada sinceridad en *TheImportantHouse*²⁰.

Construido como un relato de ficción basado en la sesión fotográfica que Shulman y Neutra llevaron a cabo en la *MaslonHouse*²¹, Maccoy lleva al límite la materialización unas representaciones domésticas en las que la realidad se amolda (al menos por un instante) al proceso de pensamiento de un arquitecto que entra en escena por última vez.

El acuerdo tácito en torno a la apropiación del espacio que se establece entre arquitecto y fotógrafo se hace evidente en los testimonios de Shulman

“I photographed a house in Newport Beach with Richard Neutra. The moment the door closed – the owners left for the day- Neutra shouted, “Take down the drapes”. The crew stripped the house of its furniture as well. They brought in a couple of Neutra chairs, and that was it.

*Come 5:00 pm, the owners cam in; they had postponed the shooting for weeks until W&J Sloane had finished “doing the house right”, obviously beyond Neutra’s vernacular”*²²

pero también de Baer

*“Whenever Baer was hired to photograph a new house, Moore would accompany him, often carting his own furniture to the site in a pickup truck. He would then empty the client’s house and redecorate with carpets, furniture, and Mexican folk art. “Unlike most other architects”, Baer recalled, “Charles understood the importance of photography and how spaces photographed. He knew what to do with each residence, what to move in, and how to arrange it to make a great photograph”*²³

que describen un sentimiento común de extrema responsabilidad hacia los modos de vida cuya materialización, por encima de la común

20. Publicado originalmente en *The New Yorker* el 17 de abril de 1948, el artículo publicado por la crítica Esther Maccoy es prologado de forma reveladora por el propio Shulman, *“Esther McCoy and I were photographing for a magazine Living for Young Homemakers. We stripped a lot of things out of a house by a wellknown architect; we backed the furniture up into a corner and one of my assistants took a picture of me. This was the seed of a thought for a story Esther wrote for The New Yorker magazine”*.

21. *“I made a series of photographs of a 1950s house for an Esther McCoy article in Living for Young Homemakers. When we found the house, It was pleasant, lived in, but not photographic. You wouldn’t dare show a house the way it was lived in, with the usual every day clutter of objects and disarray of draperies, cushions, magazines, and the things that could not possibly appear “decent” in a carefully composed photograph. Also, perhaps today considered as trivial, editors insisted that all product identifications on condiment bottles, or packaged good, be turned away to conceal labels. I ordered the house; as I used to say, “it was styled by Uncle Julius”* (SHULMAN, 1992: 31)

22. Julius Shulman, “Domestic Fidelity”, *Architecture California*, Mayo, 1, 1992, 31.

23. Keim, Kevin P, and Charles Willard Moore, *An Architectural Life : Memoirs & Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 74.

intromisión, permite ver las profundas diferencias en la evolución del sentimiento doméstico.

Lo que en Neutra se organiza en torno a la selección y la ocupación con objetos de forma, dimensión y autoría determinados, da paso en Moore a una profunda creencia en la colección y la invasión de piezas capaces de activar la memoria del habitante en lo que pretende ser una llamada a la libertad doméstica. Así, si bien es cierto que ambas formas de ocupar imponen su naturaleza, también lo es el hecho de que el apoyo en el “vacío”²⁴ de la domesticidad de Neutra se declara opuesto a la capacidad que las viviendas de Moore muestran a “llenarse” de sus objetos, o de otros cualesquiera, sin afectar a la naturaleza del contenedor.

Entendidas como un soporte temporal capaz de mostrar dos de las formas más representativas de entender la domesticidad que, de forma sucesiva (y por momentos coincidente) dan forma al panorama de posguerra, las imágenes de Shulman y Baer se muestran asociadas a la evolución del espacio cotidiano contemporáneo de forma tan evidente que las visiones interiores de las casas Von Stenberg, Kauffman, Singleton... de Shulman, o las viviendas Bonham, Orinda, New Heaven o Centerbrook, pasando por el Sea Ranch, de Morley Baer, son documentos más reveladores del discurso cotidiano, que cualquier reflexión escrita.

Así, la realidad es que, por encima de toda disertación teórica o declaración de intenciones, la naturaleza del pensamiento doméstico de Moore, solo puede ser entendida en su totalidad, a través de las fotografías de Baer, de las imágenes interiores de las unidades del Condominio. Representaciones de una arquitectura invadida por objetos cuyos límites se difuminan (pudiendo ser los que vemos o cualquier otros), permitiendo entender la capacidad del contenedor de adaptarse a las necesidades de un habitante, centro de la vivienda, y otorgando a la imagen la categoría de herramienta capaz de mostrar alternativas a la parodia procustea... O dar forma a la diametralmente opuesta apropiación cotidiana de Neutra, basada en la adaptación unilateral del habitante a un espacio poseedor de identidad propia susceptible de ser ocupado, tal y como reflejan la “fidelidad doméstica” de Shulman, a través de alteraciones controladas por el propio autor.

La fotografía se convierte así, y muy por encima de su capacidad como herramienta de difusión, en una declaración no escrita del íntimo pensamiento doméstico de sus autores y de una intención que parece trascender lo propagandístico para transformarse en un sencillo manual de uso de sus viviendas que, susceptible de ser o no tenido en cuenta, encuentra en la imagen un aliado ante el paso del tiempo.

24. “Also, Neutra’s concept of a house is an empty one” (SHULMAN, 1992: 31)

Bibliografía

LIBROS

Baer, Morley, and Jim Jordan. *Light Years : the Photographs of Morley Baer*. Carmel, Ca.: Photography West Graphics, 1988.

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity : Modern Architecture As Mass Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

Colomina, Beatriz. *Domesticity At War*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Edited by Marc Treib ; with essays by David Gebhard ... [et al.], *Marc Treib, and San Francisco Museum of Modern Art. An Everyday Modernism : the Houses of William Wurster*. San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Modern Art , 1995.

Jencks, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977.

Keim, Kevin P, and Charles Willard Moore. *An Architectural Life : Memoirs & Memories of Charles W. Moore*. Boston: Little, Brown and Co., 1996.

Lamprecht, Barbara Mac, and Richard Joseph Neutra. *Richard Neutra : Complete Works*. Köln: Taschen, 2000.

Littlejohn, David. *Architect : the Life and Work of Charles W. Moore*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

McCoy, Esther. *Richard Neutra*. New York: G. Braziller, 1960.

Moore, Lyndon, Turnbull, and Whitaker, and Yukio Futagawa. *The Sea Ranch, California, 1966*. [Tokyo]: A.D.A. EDITA Tokyo, 1971.

Moore, Charles Willard, and Kevin P Keim. *You Have to Pay for the Public Life : Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

Neutra, Richard Joseph, and Yukio Futagawa. *Kaufmann Desert House, Palm Springs, California, 1946 : Tremaine House In Montecito, Santa Barbara, California, 1948*. [Tokyo]: A.D.A. EDITA Tokyo, 1971.

Rosa, Joseph, and Esther McCoy. *A Constructed View : the Architectural Photography of Julius Shulman*. New York, N.Y.: Rizzoli, 1994.

Shulman, Julius. *Photographing Architecture and Interiors*. New York: Whitney Library of Design, 1962.

Smith, Elizabeth A. T., and Julius Shulman. *Case Study Houses*. Köln: Taschen, 2002.

ARTÍCULOS

Seeing is creating, Morley Baer's art : work of the 1966 photography medalist. *American Institute of Architects Journal* 45 01 Apr 1966: 59. 10 Aug 2016.

