

LA ARQUITECTURA RESIDENCIAL DE JOHN LAUTNER Y SU REPRESENTACIÓN EN LAS ARTES AUDIOVISUALES

Trabajo Final de Grado
Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Curso 2019 - 2020

Autor: *Alberto Núñez Delgado*
Tutores: *Pedro Molina-Siles*
Hugo A. Barros Da Rocha e Costa



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

resumen

El arquitecto estadounidense John Lautner (1911-1994), sirviéndose de ideas vanguardistas y mediante la incorporación de nuevas tecnologías, diseñó muchas de las viviendas que a día de hoy todavía definen la imagen de la ciudad de Los Ángeles. Estas casas aúnan los elementos primarios del espacio residencial con diseños de lujo. Entre ellas destacan algunas como la Sheats/Goldstein, la Schaffer, la Malin o la Jacobsen. Si bien en su momento no se apreció en exceso su valor arquitectónico, actualmente son referentes que han cambiado la forma de pensar sobre la configuración y funcionalidad de los hogares. El cine, junto a otras representaciones audiovisuales, las ha puesto en perspectiva convirtiéndolas en su escenografía particular y ofreciéndoles un marco de difusión que las incorpora al imaginario colectivo.

palabras clave

Arquitectura; Cine; Casa Sheats/Goldstein; Casa Malin; Chemosphere; Casa Schaffer; Estados Unidos; Diseño de producción.

abstract

The north-american architect John Lautner (1911-1994), by using cutting-edge ideas and through the inclusion of new technologies, designed lots of the residences that define the contemporary image of the city of Los Angeles. These houses join the primary qualities of a residential space with luxurious and well-crafted design. Some notable works are the Sheats-Goldstein, the Malin, the Schaffer and the Jacobsen residences. Even though its architectural value was rarely lauded back then, nowadays they are a referent for the way we think about homes. Cinema, among other audiovisual representations, has put them in perspective by turning them into filming sets while offering a framework that broadcasts them to make them part of the collective imaginary.

key words

Architecture; Cinema; Sheats/Goldstein Residence; Malin Residence; Chemosphere; Schaffer Residence; United States of America; Production design.

resum

L'arquitecte nord-americà John Lautner (1911- 1994), servint-se d'idees avantguardistes i per mitjà de la incorporació de noves tecnologies, va dissenyar moltes de les vivendes que a hores d'ara encara definixen la imatge de la ciutat de Los Angeles. Aquestes cases unixen els elements primaris de l'espai residencial amb dissenys de luxe. Entre elles destaquen algunes com la Sheats/Goldstein, la Schaffer, la Malin o la Jacobsen. Si bé en el seu moment no es va apreciar en excés el seu valor arquitectònic, actualment són referents que han canviat la forma de pensar sobre les llars. El cinema, amb altres representacions audiovisuals, les ha posades en perspectiva convertint-les en la seua escenografia particular i oferint-les un marc de difusió que les incorpora al imaginari col·lectiu.

paraules clau

Arquitectura; Cinema; Casa Sheats-Goldstein; Casa Malin; Chemosphere; Casa Schaffer; Estats Units; Disseny de producció.

índice

Objetivos	8
1. La arquitectura como imagen	10
1.1 Una sociedad visual	12
1.2 Arquitectura y cine	14
2. John Lautner: naturaleza, tecnología y espacio	18
2.1 Inicios y primeras inclinaciones	20
2.2 Experiencia en Taliesin	22
2.3 Trabajo en solitario y difusión	25
3. Obra y difusión	28
3.1 Primeros años (1939-1959): marcando la diferencia	30
cronología	36
representaciones destacadas	38
3.1.1 Casa Schaffer (1949)	40
3.1.2 <i>Un hombre soltero</i> (2009)	46
otras apariciones e influencias	50
3.2 Años intermedios (1960-1970): experimentación y desarrollo	52
cronología	58
representaciones destacadas	60
3.2.1 Casa Malin (1961)	62
3.2.2 <i>Doble cuerpo</i> (1984)	68
otras apariciones e influencias	72
3.3 Última etapa (1971-1994): proyectando desde la experiencia	76
cronología	82
representaciones destacadas	84
3.3.1 Residencia Sheats/Goldstein (1963/1989)	86
3.3.2 <i>El gran lebowski</i> (1998)	92
otras apariciones e influencias	98
Conclusión	100
Bibliografía - Websites	102
Relación de imágenes	104

objetivos

objeto del trabajo

La obra de John Lautner es una de las más importantes para entender la imagen arquitectónica del sur de California; sin embargo, su nombre no es tan conocido como el de otros de sus contemporáneos que sí tenían mucha repercusión en su momento. Esto se debe a que los medios audiovisuales han utilizado en repetidas ocasiones sus obras como escenario o set para sus películas o fotografías.

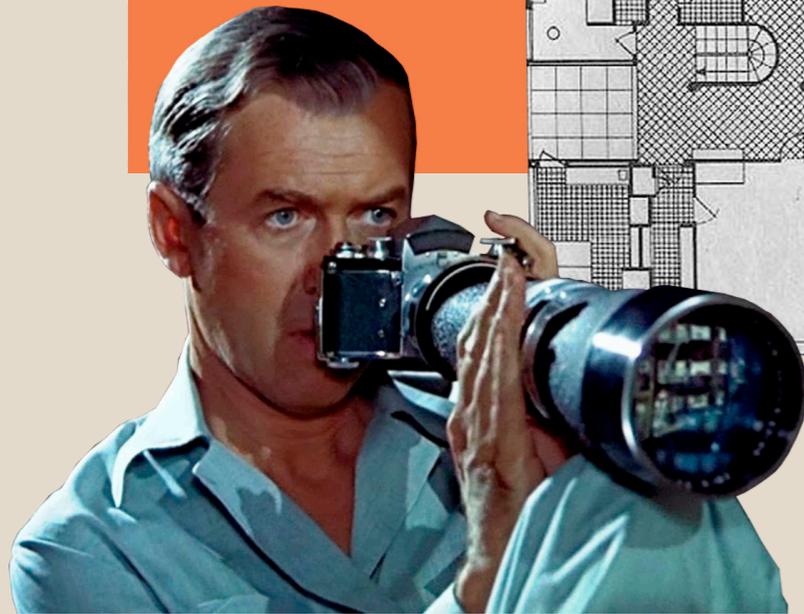
De esta manera la obra de Lautner recibe una segunda vida en estos medios, contribuyendo a crear verdaderos iconos de sus obras y generando un imaginario colectivo de la ciudad de Los Ángeles a partir de ellas.

Lo que se pretende es encontrar el motivo por el que son sus viviendas las elegidas para este propósito y con qué finalidad aparecen en los medios.

metodología

La metodología propuesta se basa en el estudio de su obra de manera general, dividiéndola en tres etapas de actuación. En cada una de ellas se estudia el caso concreto de una vivienda. También se analiza una película en la que dicha vivienda tenga un protagonismo intrínseco a la película para comprobar los motivos por los que se ha elegido esa vivienda.

De esta manera se ponen en valor algunas de sus obras más importantes y se busca los valores que la vivienda aporta al utilizarse como set de rodaje o marco pictórico. Además también se analizan apariciones menores en otros medios con el fin de buscar patrones entre ellas.



CORONER'S INQUEST.

... were seen on way ...
... saw, said, My name is ... I. Clanton, an ...
... saw the whole show. Right before the ...
... get back. While these Doc Holliday came in ...
... and commenced shooting me; but he shot me in ...
... got all the time and called me a d--d son of a b--
... told me to get my gun out. I told him that I had ...
... no gun. Looking around I saw ...
... ing on the bar with his hand on his gun. Doc ...
... Holliday said, Just showed me what I want out ...
... Virg, Karp, Wyatt, Karp and Morgan Karp were ...
... all around. They told me if I wanted a fight to ...
... take myself loose. All had their hands on their ...
... guns while they were talking. Holliday said, ...
... "You son of a b--, go and see yourself." Then ...
... I went and did not know it. Once back some ...
... and played poker with Virg, Karp, Tom McLowery ...
... and others. Virg had his gun on his lap all the ...
... time. At daylight we quit. About 8 o'clock in ...
... the morning I went and got my Whackman, ex ...
... posing to meet Doc Holliday on the street, but ...
... never saw him until Virg and Morg. Karp stopped ...
... up behind me and handed me down with a ...
... slinger. Some after I saw my brother Wyatt ...
... by himself. He said he would never to arrest me and ...
... take over myself. I told him that we were going ...
... out of town right away. He then told Billy to ...
... come up to his office and get off his work. Billy ...
... told him he was just leaving town, but if the ...
... Sheriff would down the Karp he would let him ...
... aside. Just at that time I saw Doc Holliday and ...
... the Karp approaching. The Sheriff stepped out ...
... to meet them, and said, "I have these parties in ...
... my charge and don't want any trouble." ...
... They went right by. I advanced two ...
... or three steps down the crowd and ...
... saw Wyatt Karp at the corner of the building. He ...
... struck his fist against me and said, "Throw up ...
... your hands." The Marshal also said to the other ...
... boys, "Throw up your hands." Tom opened his ...
... coat and said, "I have no arms." They said, "You ...
... son of a b--, you want to make a ...
... At the same instant Doc Holliday and Morg. Karp ...
... shot. Morg shot Billy Clanton, and I don't know ...
... which of the boys Holliday shot, saw Virg Karp ...
... shooting at the same time. I pointed Wyatt Karp ...
... around the corner of the house and jumped into ...
... the gallery, as I jumped saw Bill Clanton being ...
... run through the photograph gallery and get away. ...
... When ordered to hold up our hands, we all held ...
... them up, except Tom, who held up his and ...
... show that he was unarmed. There was nothing ...
... between the Karp and the boys that were killed. ...
... The Karp and myself had a conversation which ...
... made them down on me; they don't like me. ...
... There were no threats made against the Karp by ...
... any of the boys that were killed. The boys ex ...
... pressed no attack until just before they got ready ...
... to leave town. I had no sense when ordered to ...
... throw up my hands; the Marshal had taken my ...
... Whackman and also slinger; had not seen Frank ...
... and Billy McLowery for two days previous to their ...
... coming in town; never spoke to them about fight ...
... ing the Karp; don't know whether the Karp party ...
... had a gun or not. Virg and Doc were about ...
... six feet from the McLowery and Morg. Karp when ...
... they said a hall from White when their com ...
... menced shooting; did not see the McLowery or ...
... my brother Clanton. The boys were not shot at by ...
... anyone that day; they came in at the night of ...
... Major Frank. When saw the Karp ready to be ...
... shot we did, he told us to stay there. The ...
... fired by the Karp party. I thought the ...
... next three shots came from the same side, ...
... but was not certain. It is only my im ...
... pression. After the words "throw up your ...
... hands" immediately the bullet plums ...
... should went off. I saw Frank McLowery ...
... with one hand in his belly and with his ...
... right hand shooting toward Morgan Karp. ...
... As he started across the street, I heard a ...
... couple of shots from the direction in which ...
... Frank McLowery went. I looked and saw ...
... him running and a shot was fired and he ...
... fell over on his head. I heard Morg Karp ...
... say, "I got him." There may have been ...
... a couple of shots afterward, but that was ...
... the end of the fight. I did not see the ef ...
... fect of the two first shots that were fired; ...
... the only parties I saw fall were Frank ...
... McLowery and Morgan Karp. I saw an ...
... effect from the next three shots. The first ...
... man I thought was hit was Frank McLowery. ...
... I saw him staggering and bewildered ...
... shortly after the first shot. I never ...
... saw any arms in the hands of anybody of ...
... the McLowery party except Frank McLowery ...
... and Billy Clanton. I saw Frank ...
... McLowery on the sidewalk a few feet from ...
... the line of the front of the bar. I think ...
... that right of the shots had been fired. ...
... I saw arms in the hands of any of ...
... the McLowery or Clanton party. Frank ...
... McLowery was the first man in whose ...
... hands I saw a pistol. After the first shot ...
... shot, the Clanton broke and ran. I saw ...
... him at the back corner of Fry's house run ...
... ning into the back building.

The Castigation of Sheriff Hanna's Testimony.

SHIRT EXAMINATION.

When the Clanton broke and ran I did not know where he went. I found him afterward in Emanuel's building on Tenth Street. I saw a shotgun with Holliday before the fight commenced, as they were coming down street. He had it under his coat. I did not see the gun go off, and if I heard the report I did not distinguish it from a pistol. I afterward examined Billy Clanton, before he died, as he was lying in the street. After he was taken in the house all I heard him say was to go away and let him die. I saw him when he was lying on the sidewalk, and saw him when he shot Morgan Karp. A number were in the room when Billy Clanton was carried in. Dr. Glavin said it was so one to give him anything. I left before Billy Clanton died. He was gasping when I left. Tom McLowery's body was in the same room.

CHUCK EXAMINED.

Was in town the entire day of the twenty-ninth. I know the night before that there had been a row between Holliday and Clanton. The first intimation I had of the anticipated difficulty between the Karp party and the Clanton party I received in the barber's shop. I had heard that night before of a difficulty between the Clanton and Doc Holliday. Heard of it about 2:30 or 3 o'clock. Had not heard of any difficulty between Virg Karp and Doc Clanton. From heard, while in the barber shop, of a difficulty between Wyatt Karp and Tom McLowery that had taken place in the neighborhood of Wallace's office. I was in Haller's saloon ten or fifteen minutes before the fight. I crossed Allen street in company with one Charles ...

1. LA ARQUITECTURA COMO IMAGEN



Fig.1

Fig.1_Familia estadounidense de 1958 frente al televisor. Fotografía de Evert F. Baumgardner.

Fig.2_Anuncios de Times Square en la ciudad de Nueva York en 1972.



Fig.2

1.1 una sociedad visual

Hoy día, la situación de la población actual es la de una sociedad visual, en la que las imágenes saturan todos los aspectos de la vida diaria, desde avanzar cuando la luz de un semáforo es verde hasta ver activamente una película. Ahora más que nunca esta es una realidad gracias a la posición esencial que tienen internet, las redes sociales y la publicidad en el mundo contemporáneo.

«Las imágenes no tienen un solo significado puesto que éste depende de la geografía histórica y cultural donde se presentan. Las imágenes siempre guardan una estrecha relación con la sociedad que les vio nacer» (Soto, 2012: 221). De este modo, las imágenes no tienen significado por sí mismas, sino que cada persona tiene un entendimiento distinto de las mismas en función de sus referencias sociales, morales o ideológicas.

Por la categoría que han tomado en la vida moderna, influyen en el comportamiento de todos los individuos, incluyendo los arquitectos. Si bien inicialmente la fotografía fue un medio documental, en-

seguida se convirtió en un medio artístico que modificó la forma de proceder de otros oficios y artes. «Desde su nacimiento, la fotografía ha mantenido con la arquitectura una relación fructífera de mutuo interés y estímulo: en la génesis de la fotografía ya está la arquitectura [...]; y viceversa, en el origen de la arquitectura moderna, está la fotografía» (Méndez Baiges, 2014: 1).

Es así como muchos arquitectos modernos se veían guiados por las imágenes muchas veces sin llegar a ser conscientes de ellos. Le Corbusier habla de su obra como una *promenade architecturale* –literalmente un «paseo arquitectónico»–, inspirada por la arquitectura árabe, en la que la construcción solo se entiende a través del movimiento. Esto viene influenciado por el auge de la fotografía y el automóvil.

Beatriz Colomina (2010: 20) comenta al respecto que «el punto de vista de la arquitectura moderna nunca es fijo, como en la arquitectura barroca o en el modelo de visión de la cámara oscura, sino que está siempre en movimiento como en el cine o en la ciudad». Es en su obra *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* donde traza las relaciones de la arquitectura con su representación en los medios, haciendo hincapié en la idea de que se crean obras cuya imagen favorezca su difusión. «En ella, llega a la conclusión de que la arquitectura moderna sólo puede entenderse cuando se lee conjuntamente con la fotografía, el cine, la publicidad, la moda y otras formas de expresión visual» (López Rivera, 2014: 523).

Es esta reciprocidad entre la arquitectura y su representación la que hace que se amplifique su divulgación. Es por ello que cada vez más la arquitectura moderna sirve de escenografía y espacio en las artes visuales, y a su vez, los arquitectos se inspiran en la forma en la que las son retratadas.

Fig.3_Esquema de circulación de la Villa Saboya, ejemplo del *promenade architecturale* de Le Corbusier.

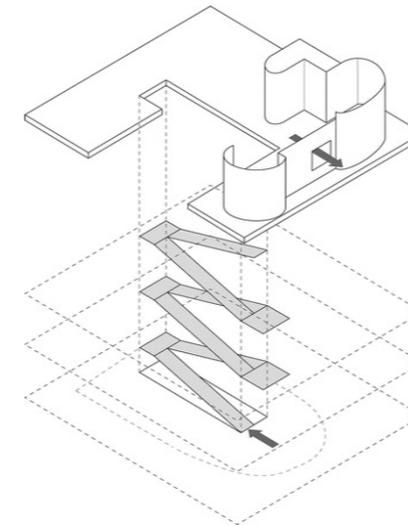


Fig.3

1.2 arquitectura en el cine

Fig.4_Fotograma de la película *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) de Louis Lumière.

Fig.5_Fotograma de la película *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) de los hermanos Lumière.

El cine es una forma de expresión audiovisual que, mediante la narración de sucesos en espacio y tiempo ficticios respecto a los de su audiencia, muestra la visión artística de sus creadores. Es mediante los sets como estas obras se enmarcan en su respectivo contexto geográfico, cultural, social e histórico.

Estos escenarios en los que acontece la narrativa son esenciales al ambiente y estado de ánimo que una determinada escena quiere mostrar al espectador. Es en ellos donde la arquitectura se encuentra con el séptimo arte y se convierte en un componente intrínseco de su creación. El espacio adecuado para una acción determinada ha sido algo que ha sido deliberado ininterrumpidamente desde los orígenes del cine, llegando hasta los actuales diseñadores de producción.

El cine nace, al igual que la fotografía, como un medio documental que refleja momentos de la vida cotidiana. Fueron August y Louis Lumière quienes patentaron en 1895 un proyector con el que filma

Fig.4



Fig.5



Fig.6

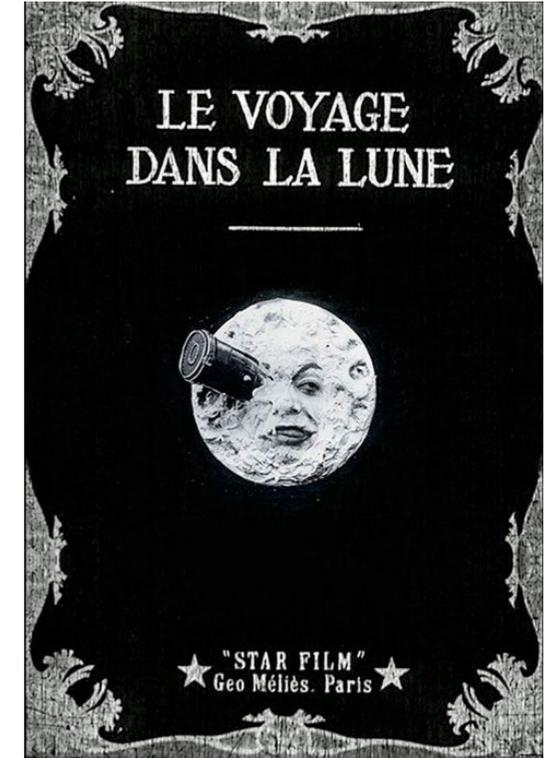


Fig.7

rían *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) –literalmente, «la salida de la fábrica Lumière en Lyon»–. Los espacios de esta y otras reducidas películas documentales que realizaron son exteriores y forman parte del imaginario colectivo de la audiencia contemporánea a las obras.

Más adelante, sería el cineasta francés George Méliès quien haría evolucionar el cine a géneros de ficción, diseñando decorados que hacían del cine una extensión del teatro. De esta manera utilizaba mecanismos de poleas, maquetas y telones para generar el ambiente en el que tomaban lugar sus creaciones.

Durante varias décadas los espacios en los que acontecía la acción cinematográfica eran, o bien decorados de aspecto poco realista y simi-

Fig.6_Fotograma coloreado de la película *Le voyage dans la lune* (1902) de George Méliès.

Fig.7_Póster original de la película *Le voyage dans la Lune* (1902).



Fig.8

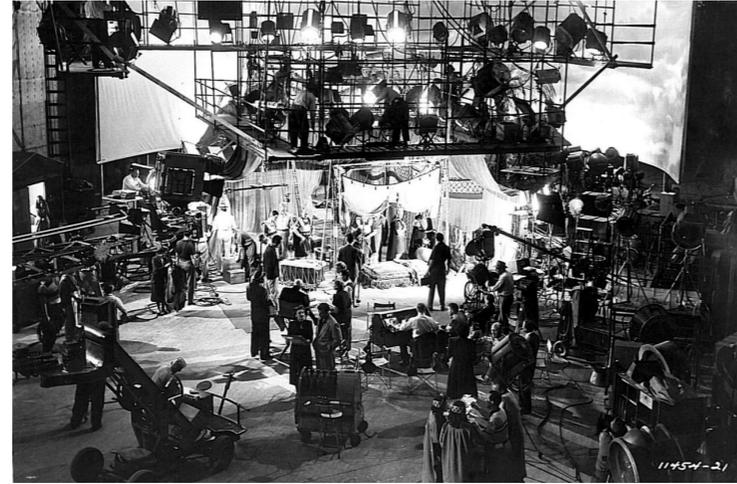


Fig.9

lares a los que se usaban en representaciones teatrales, que muchas veces se reutilizaban en numerosas películas –como ocurría con el cine clásico de los estudios de Hollywood–; o bien espacios exteriores y localizaciones reales, moda tomada del primer cine europeo que no permitía tomar control sobre muchos parámetros –incluyendo el tiempo de grabación, pues se dependía de la luz natural–; aunque a diferencia de la primera tendencia ofrecían una imagen mucho más realista.

En esta época se entendía el diseño de producción como un mero marco para la acción que sucedía en pantalla, una «arquitectura desechable». Los decorados costaban de realizar y solo aparecían unos segundos en pantalla, sin realmente aportar una imagen de mayor valor al espectador.

Fue más adelante cuando se comenzaron a crear escenografías más realistas y sets más complejos, gracias al auge que las películas recibían. De esta manera se llegó a una mayor atención al detalle en todos los aspectos de la producción y cada vez se invertía más dinero en mejorar la calidad de las cintas que se realizaban. En este

Fig.8_Fotograma de la película *La sortie de l'usine El gabinete del Dr. Caligari* (The Cabinet of Dr. Caligari, 1920) de Robert Wiene.

Fig.9_Rodaje de la película *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Blvd., 1950) de Billy Wilder.

Fig.10_Rodaje de la película *Vengadores: La era de Ultrón* (Avengers: Age of Ultron, 2015) de Joss Whedon, en la que se utiliza una pantalla verde para posteriormente aplicar los escenarios digitales.

punto se comenzó a controlar la iluminación, todos los elementos de la ambientación incluida la naturaleza y se podían generar mundos ficticios que resultasen creíbles al espectador.

La nueva forma de ver el cine era más inmersiva, las imágenes resultaban reales. El espacio en el que tomaban lugar las tramas contribuía al aspecto general y al dramatismo de la escena, haciendo que el set, al igual que otros aspectos de la producción como el diseño de vestuario o los efectos de sonido, contribuyese a contar la narrativa; haciendo de los largometrajes obras más compactas y con mayores niveles de complejidad.

En la actualidad, la digitalización del espacio pictórico de los filmes hace que se puedan realizar diseños mucho más elevados y futuristas, utópicos en muchas ocasiones; o que se pueda modificar un espacio arquitectónico real. Aunque la tecnología sea el nuevo medio para realizar sets, la arquitectura tangible no deja de tener peso puesto que es el espacio arquitectónico el que permite crear imágenes fantásticas a partir de él y el que posibilita el entendimiento de estas nuevas ficciones a las audiencias.



Fig.10



2. JOHN LAUTNER: NATURALEZA, TECNOLOGÍA Y ESPACIO

2.1 inicios y primeras inclinaciones

Fig.11_Fotografía de Julius Shulman de la vivienda Case Study House #22 (1960) de Pierre Koenig.

Fig.12_Barrío residencial de Encino, en 1950.

La arquitectura residencial de California del siglo XX es una de los legados más importantes a nivel mundial que dejó la arquitectura estadounidense el pasado siglo. La obra fue muy prolífica y es aquí donde se exploraron muchas ideas que aún a día de hoy siguen estando presentes al proyectar viviendas. A diferencia de ciudades como Nueva York o Chicago, los habitantes de Los Ángeles, que en numerosas ocasiones disponían de generosos presupuestos, siempre buscaban nuevas ideas y apostaban de modo incesante por arquitectos modernistas; especialmente a partir de los años treinta y a mitad de siglo, una vez ya superada la crisis.

Es esta la circunstancia que enmarca la obra de John Lautner, junto a las de otros de sus contemporáneos como Gregory Ain, Raphael Soriano, Charles Eames, Harwell Hamilton Harris o Pierre Koenig. Todos ellos beben de la práctica de arquitectos de principio de siglo como los hermanos Greene, Irving Hill, Richard Neutra y, por supuesto, Frank Lloyd Wright. Son todos

Fig.11



Fig.12



Fig.13_John Lautner junto a su padre construyendo la cabaña familiar, Midgaard (1926).

Fig.14_Interior de Midgaard.

ellos los que definen la percepción actual de la ciudad; y Lautner, que se separó estilísticamente de sus contemporáneos en cuantiosas oportunidades, le dio algunos de sus iconos más reconocibles.

Comienza su historia en una zona rural al norte de Míchigan, cuando nació en 1911 como el primogénito de Vida Cathleen Gallagher Lautner, una pintora abstracta, y John Lautner Sr., un profesor en la universidad del estado. A pesar de ser una población pequeña situada junto al Lago Superior, Marquette tenía cierta actividad cultural que sirvió de base a un joven Lautner para despertar sus curiosidades artísticas.

Es en una zona rocosa junto a dicho lago donde, con tan solo doce años, Lautner y su familia construyeron por sí mismos una cabaña de troncos, con la que consiguió familiarizarse con la madera como material y aprender sobre el correcto oficio de la misma. La experiencia de la construcción de esta cabaña y el ambiente alejado de la contaminación son algunas de las inspiraciones que años más tarde intentaría recrear con su arquitectura.

Fig.13



Fig.14



Fig.15



Fig.15_Frank Lloyd Wright enseñando a sus aprendices de la escuela Taliesin en 1937.

2.2 experiencia en taliesin

En 1929, cuando tenía dieciocho años, comenzó a estudiar Artes Liberales en la universidad en la que trabajaba su padre. Al finalizar sus estudios en 1933 se topó con la oportunidad de formar parte de una experiencia común de aprendizaje artístico manos del arquitecto Frank Lloyd Wright y su mujer Olgivanna. Fue su madre, que tras haber leído previamente la biografía de Wright, se vio atraída por la publicidad de la beca y animó a John a intentar acceder a ella.

Tanto Lautner como su prometida Mary Roberts se vieron interesados por la oportunidad y recibieron el apoyo económico de sus familias para llevarla a cabo. Wright por su parte les aceptó en la asociación puesto que no tenían conocimientos previos de arquitectura, lo que le permitía enseñar desde cero, pero sí antecedentes artísticos; aunque no solo se estudiaba arquitectura en la Taliesin East School, sino que también se formaba a todo tipo de artistas.

El programa consistía en la realización de labores de muy diversa índole, desde trabajos con la madera hasta tareas de limpieza. Era

Fig.16_Lautner trabajando en Taliesin Oeste.

una experiencia completamente inmersiva, en la que se participaba también en eventos y cenas con otros artistas y arquitectos. Lautner aprendió sobre todo la filosofía de Wright basada en la arquitectura orgánica. Comenta el historiador David Gebhard (2003) que «los aprendices de Frank Lloyd Wright [...] siempre se burlaban del radicalismo europeo en su búsqueda de arquitectura “orgánica”».

A pesar de integrar mucho de esta filosofía en su arquitectura, Lautner siempre tuvo claro que quería tener su propia visión como arquitecto y le dio su propia interpretación a las enseñanzas de Wright, y éste siempre le respaldó a que lo hiciese. Aunque no fue fácil inicialmente, puesto que, como se veía en las obras de sus primeros años, la influencia de su maestro era muy fuerte. Aunque la persecución constante de Lautner le llevó a separarse finalmente, tanto del que fue su profesor como de otros de los alumnos de la Taliesin, que nunca llegaron a salir de su sombra.

Fue en 1936, cuando su suegra encargó una vivienda al equipo de Wright, cuando Lautner vio la oportunidad de comenzar a pensar por su cuenta y a meterse de lleno en el trabajo propio de un arqui-



Fig.16

tecto, aunque siempre bajo la supervisión de su mentor. Aquí fue cuando comenzaron los roces entre ambos. Por una parte, Lautner no quería comentarle todo lo que pasaba en la obra puesto que le hacía sentir inseguro sobre su trabajo, mientras que Wright quería ser quien tomase todas las decisiones. Por otra parte, su ya entonces mujer Mary no quería seguir formando parte de la asociación Taliesin.

Fig.17 John Lautner junto a Mary, su primera mujer, en la logia de la Casa Taliesin. Fotografía de Edmund Teske, compañero en Taliesin, de 1936.

En el tiempo trabajando en dicha casa, Lautner aprendió a entender la importancia del diálogo con sus clientes, a lidiar con las labores de contratista –puesto que el contratista original falleció durante la construcción–, y también a convencer al departamento urbano de la ciudad de su visión. Los tres elementos fueron de suma importancia en su futura obra.

Fue finalmente en 1938 cuando, tras haber realizado un par de encargos en la ciudad de Los Ángeles, John y Mary se mudaron a dicha metrópoli y tuvieron su primera hija, Karol. Así fue como comenzó el negocio de Lautner como arquitecto en solitario.



Fig.17

2.3 trabajo en solitario y difusión

Durante las siguientes cinco décadas, su obra se vería constantemente evolucionando y actualizando. Lautner siempre tuvo nuevos planteamientos, materiales y avances tecnológicos con los que experimentar en sus construcciones. Poniendo en primer plano la idea del proyecto –como había aprendido del modo de trabajar de Wright, del que retomaba algunos elementos–, sus fijaciones principales siempre fueron las mismas: el espacio en el que los usuarios residen, la naturaleza que rodea de forma directa sus obras y a la que se abren en numerosas ocasiones en forma de miradores, y la tecnología, tanto a nivel de maquinarias que facilitan la habitabilidad como en forma de nuevas formas de construir y materiales que utilizar.

Como apunta Hess (1999: 10): «Lautner expresaba una exuberancia sin complejos, una libertad eufórica que derriba lo convencional. Llevó a la tecnología a una opulencia orgánica que acoplaba la naturaleza y la tecnología en servicio de la habitabilidad humana». Los avances que realizaba en su técnica para acercarse al entorno están presentes en todos los períodos de su obra. En la forma de tratar la madera y el vidrio en la Casa Schaffer, uniendo los espacios interiores a la vista del roble a su alrededor; en el modo en el que la Casa Elrod está excavada en las rocas de la colina en la que se encuentra, continuando las líneas de la misma con su cubierta y abriéndose como un mirador al paisaje; en la construcción de las cubiertas de hormigón inclinadas de la Residencia Sheats-Goldstein, creando motivos triangulares que se equilibran con los de la vegetación que la rodea; o en las geometrías de las estancias de la Casa Beyer, que mimetizan el arrecife en el que se localizan.

A pesar de mantener una obsesión por el uso de la naturaleza y la tecnología en su obra, siempre fue la riqueza de los espacios interio-



Fig.18

Fig.18_Fotografía de Julius Shulman de la Casa Arango tomada en 1973.

1. Julius Shulman (1910-2009) fue un fotógrafo estadounidense formado en California que dedicó gran parte de su vida a fotografiar la arquitectura del sur de California del siglo pasado. Sus fotografías tienen especial valor a día de hoy puesto que muchas de estas construcciones ya no existen.

res su principal intención a la hora de proyectar. La búsqueda de la idealización en la manera en la que estos espacios se interrelacionaban y se componían siempre estuvo ahí, y fue creciendo a medida que pasaban los años.

Son todos estos elementos los que distanciaban a John Lautner de otros de sus contemporáneos. Al no establecerse nunca en una única forma de hacer las cosas –y su poca predisposición a promocionar su obra– su aceptación por parte de los críticos, los medios y el público se mostró continuamente inconstante. Es por ello que su nombre no es tan recordado como el de otros arquitectos. Aunque no por ello su contribución fue menos importante en la creación de una imagen reconocible y vanguardista de la arquitectura residencial de Los Ángeles.

En ello contribuyó profundamente el fotógrafo Julius Shulman¹, quien prácticamente de manera exclusiva se encargó de documentar con su cámara los avances de la arquitectura californiana del momento. En estas imágenes se incluyen también proyectos de arquitectos como Richard Neutra –del que era el fotógrafo oficial–,

Raphael Soriano y Albert Frey, entre otros.

Ya en esta época Shulman vio cualidades escenográficas en la obra de Lautner, lo que explica en parte la constante aparición de sus viviendas en los medios audiovisuales. «A diferencia de otros grandes de la fotografía contemporánea, [...], el “secreto” de Shulman reside en el desarrollo de un lenguaje propio con un marcado sentido escenográfico, un encuentro entre la fotografía arquitectónica más clásica y la publicidad inspirada en la cultura pop en la que la colocación de los muebles en intervalos estratégicos, la iluminación, la elección y actitud de los modelos o la vegetación estaban cuidadosamente estudiados» (Díez Martínez, 2014: 62).

Es a través de estas fotografías y la utilización de las obras de Lautner como escenario de películas, series, reportajes fotográficos o pasarelas de moda, entre otros; cómo sus construcciones se convierten en una fracción vívida y primordial de la imaginería colectiva formada del sur de California.

Fig.19_Fotografía de Julius Shulman de la Casa García tomada en 1975.

Fig.19





3. OBRA Y DIFUSIÓN AUDIOVISUAL

3.1 primeros años (1939-1959): marcando la diferencia

Tomando como referencia la clasificación realizada por Alan Hess para su libro *The Architecture of John Lautner* (1999) se puede dividir la obra de Lautner en tres etapas: sus inicios tras mudarse a Los Ángeles, su experimentación con diversos presupuestos de ejecución y nuevos materiales; y su período final de madurez creativa.

En los primeros años de su obra, la obra de Lautner se centra en residencias resolutivas de presupuesto ajustado en las que todavía hay mucha influencia de su aprendizaje con Wright. Sin embargo, hay características como su capacidad para adecuarse a los requisitos de los clientes o la forma en la que suaviza algunas formas adquiridas de su estudio para adaptarse al paisaje en el que trabaja le diferencian de su mentor y de otros aprendices que no lograron superar su fuerte influencia.

Con la finalidad de supervisar dos de los proyectos de Wright –la Casa Sturges (1939) y la Casa Oboler (1940)–, como había hecho durante varios años al igual que otros de sus aprendices, se mudó a la ciudad de Los Ángeles. A pesar de que nunca le agradó la metrópoli, encontró allí su oportunidad para comenzar su obra en solitario pues ya había una fuerte presencia modernista en la región que solo hacía que la demanda fuese creciente. Fue así como Los Ángeles se convirtió en una de las referencias más importantes en cuanto a arquitectura residencial del siglo.

Su primer proyecto como arquitecto fue su propio hogar, la Casa Lautner (1940), situado en Silver Lake y que compartiría con su primera esposa Mary. Situada en lo alto de una colina, su estructura metálica está incorporada en muros que le ofrecen mayor carácter al ser vista desde abajo. Su forma de tratar las transiciones entre es-

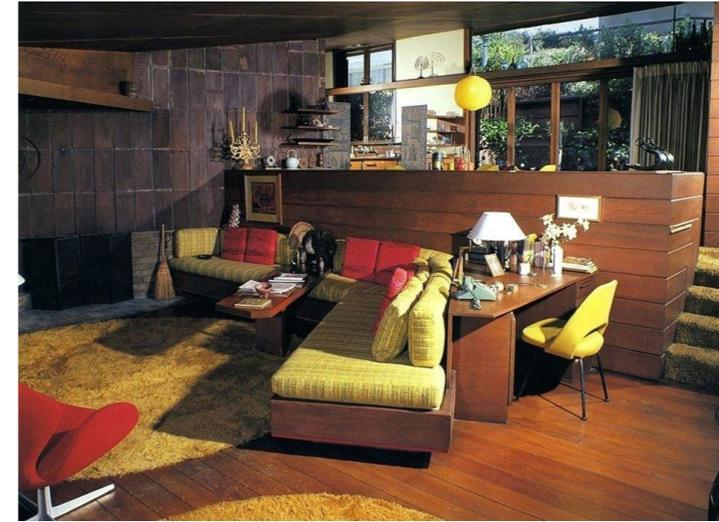


Fig.20

Fig.20_Interior de la Casa Lautner en el que se aprecian los sofás de obra, y el salon y la cocina a distintos niveles.



Fig.21

Fig.21_Exterior de la Casa Mauer.

pacios y el entendimiento que tiene sobre el solar en el que se sitúa hizo que el crítico Henry-Russell Hitchcock la viese como una partida de un estilo propio para Lautner. Comienza aquí su continua búsqueda de lo que Barbara-Ann Campbell-Lange (2005: 15) llama «la disolución del espacio».

Por problemas de presupuesto frente a sus lujosos diseños, Lautner retomó dos encargos de Wright que no se habían llegado a materializar. Para la Casa Bell (1941) su enfoque fue muy similar al que hubiese tomado su maestro en cuanto a formas y materiales –aunque Gebhard (2003) la compara junto a la Casa Lautner con los trabajos de Steven Harris, Gregory Ain y William Wurster–; sin embargo, en la Casa Mauer (1946) sus formas son más fluidas y empieza a demostrar ciertas inquietudes.

Es aquí donde introduce su primera ventana que intenta desaparecer a la vista, aunque sin resolver las carpinterías. Además, la vivienda con su situación sobre una colina parece querer crear una relación entre interior que percibe el usuario y las vistas exteriores,

haciendo que la estructura situada en la parte inferior cree la sensación de que la construcción flote. Puesto que la guerra había causado problemas económicos, Lautner se permite experimentar con materiales de menor precio. En este caso, piezas curvas prefabricadas de madera.

Fig.22_Exterior de la cafetería Henry's en Glendale.

Fig.23_Interior de la cafetería Henry's en Glendale.

El siguiente paso para Lautner fue el de trabajar junto al arquitecto local Douglas Honrold, lo que le permitió mantener una situación estable para su familia durante la segunda mitad de la década de los cuarenta. Sus trabajos oscilaban entre lo comercial y lo residencial. En cuanto al diseño comercial, fue en esta época donde, con su diseño de la cafetería *Googie's* (1949) de Hollywood, se acuñó el término «Googie» para definir el estilo centrado en la cultura norteamericana del automóvil y el imaginario futurista que se utilizó en muchos locales de carretera como moteles, gasolineras, boleras u otras cafeterías desde mitad de los años treinta.

Definidas como tal, destacan para Lautner la serie de cafeterías *Henry's*, en especial la original de 1947 con mayor atención arquitectónica que la mayoría de edificios del estilo: planteando los espacios in-

Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25

Fig.24_Interior de la Casa Gantvoort en el que se puede apreciar la estructura prefabricada.

Fig.25_Vista externa de la Casa Jacobsen.

teriores, exteriores y de aparcamiento con identidades específicas, diseñando los elementos colindantes de forma acorde, o proyectando una cubierta aerodinámica con forma de proa elíptica ofreciendo una imagen muy reconocible. El Googie fue pronto criticado por los medios –entre ellos *House and Home* en 1952, donde sí apreciaron la obra residencial de Lautner– como un estilo superficial en el que los detalles se perdían a favor de una imagen, por lo que acabó devaluándose.

Parfraseando a Esther McCoy, las ideas del aspecto residencial de esta época estaban estancadas. En la Casa Gantvoort (1949) volvió a utilizar una estructura prefabricada, mientras que en la Casa Dahlsrom (1949) utilizó de forma puntual perfiles comerciales de acero, creando una cubierta hexagonal que repitió en las casas vecinas Jacobsen (1949) y Polin (1949).

Tuvo problemas con algunas de las ideas que implementó en su diseño. La cubierta de hojalata de la Casa Gantvoort tuvo que ser reemplazada ese mismo verano, y sus tabiques que no llegaban hasta el techo no ofrecían la privacidad necesitada. La Casa Harvey (1950)

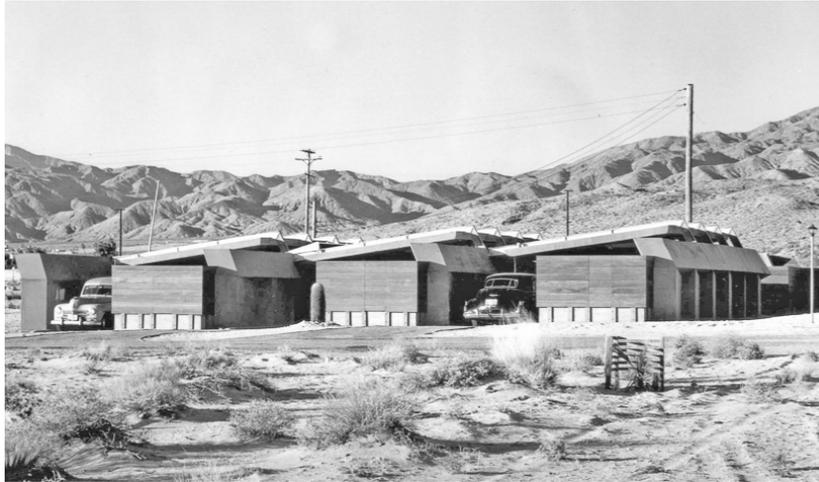


Fig.26



Fig.27

tuvo que utilizar una solución más convencional de cubierta tras plantearse problemas de filtraciones con el tejado de hormigón ligero inicial. En las Casas Jacobsen y Polin se generaban ángulos que creaban formas incómodas en el interior.

Aparecieron también muchos elementos propios de la arquitectura de Wright que con los años fueron también fundamentales en la obra de Lautner: formas hexagonales –aunque más libres que las de su maestro–, alargados sofás de construcción o la instalación de suelo radiante.

Fueron sus diseños residenciales en serie que tomaban elementos de su vertiente comercial, como el punto de atención que se pone sobre el automóvil, algunos de los más memorables de esta época. Destacan el Motel *Desert Hot Springs* (1947), donde reinventa la habitación de motel de la época añadiendo un jardín trasero privado individual a cada usuario y un lucernario que hacen que sea más luminoso y menos clausurado; y los Apartamentos Sheats (1948), que utilizan geometrías circulares y hexagonales poco comunes en la tipología donde los apartamentos se ven separados y provistos de

Fig.26_Exterior del Motel *Desert Hot Springs*, en el que se aprecia la repetición de los módulos de habitación y sus sendas aberturas en la cubierta para abrir el jardín trasero e iluminar la estancia.

Fig.27_Vista externa de la Casa Foster, en la que juega con formas redondas.

Fig.28_Exterior de la Cabaña de Pearlman en la que se puede ver la abertura del salón al entorno.

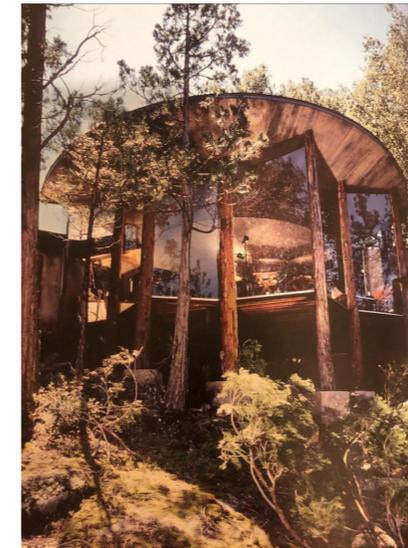


Fig.28

su propia terraza y jardín.

Separándose más de la estética de Wright proyectó la Casa Schaffer (1949) que con su forma de reloj de arena en planta, la posición de los trabiques y una cubierta inclinada con aberturas hace que se creen vistas y se generen espacios que favorecen la idea del espacio, tanto interior-exterior como la distribución de sus estancias.

Es en la Cabaña de Pearlman (1957) donde podemos percibir la fuerte sensación de que la vivienda flota y se plantea como un gran mirador al paisaje que la rodea, como más tarde desarrollaría a fondo en la Casa Malin. Es otro ejemplo de las fuertes geometrías de Lautner con su planta de forma redonda, en la que la mitad se abre completamente al exterior. Los elementos que caracterizan esta vivienda ya se habían introducido en su mayoría en la Casa Foster (1950).

A pesar de que la mayoría de sus proyectos hasta el momento habían sido de una escala reducida, con el encargo de la Casa Alexander (1950) demostró que ya estaba preparado para afrontar construcciones de mayor envergadura y amplio presupuesto.

Con la Casa Tyler (1953) y la Casa Williams (1952) perdió detalles de la geometría al condensar demasiados elementos mientras perdía percepción de los detalles menores. Mientras que en la Casa Harpel (1956) y en la Casa Zahn (1957) se permitió experimentar con la estructura saliendo bien parado: utilizó un sistema triangulado mixto de vigas de madera y pilares de hormigón y una estructura de módulo trapezoidal, respectivamente.

A grandes rasgos, estos primeros años estuvieron claramente marcados por la intención de Lautner de separarse de la influencia de Wright. Tanteó muy diversas ideas con resultados muy dispares que produjeron altibajos en durante ambas décadas, pero le sirvió para asentar las bases de su estilo y evitar caer en los mismos errores.

cronología

Apartamentos *L'Horizon*
 Casa Ferber
 Casa William-Adams
 Casa Mayer
 Casa Ross
 Casa Stiff

Casa Hancock
 Casa Weinstein
 Edificios Barrow

Casa Carling
 Casa Gantvoort
Henry's Glendale
 Casa Carling
 Casa Polin
 Motel *Desert Hot Springs*

Casa Dahlstrom
Googies café
 Estudios *UPA*
Casa Schaffer



Casa Foster
 Casa Alexander
 Casa Harvey
 Casa Shusett
 Casa Monroe
 Casa Noerdlinger

Casa Carr
 Casa Gootgeld
 Casa Howe
 Casa Williams
 Casa Ewing

Beachwood Market
Coneco Corporation
House
 Casa Lek
 Casa Deutsch
 Casa Fischer

Casa Harpel
 Estudios *Seletz*
 Oficinas *Speer Contractors*

Casa Hatherall
 Fábrica *Kaynar*

Casa Baxter-Hodiak
 Casa Bick
 Casa Lippett

Casa Bergen
Henry's Pasadena
 Casa Payne
 Casa Tyler

Casa Baldwin
Henry's Arcadia

Casa Zahn
Cabaña Pearlman

Henry's Alhambra
Henry's Santa Ana
 Casa Ernest
 Lautner



Casa Lautner
 Casa Bell
 Casa Springer



Casa Jacobsen



1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959

representaciones destacadas

La Casa Jacobsen fue el escenario de la película *Al caer el sol* (*Twilight*, 1998) del director Robert Benton. Se trata de una película policíaca donde la vivienda se utiliza como uno de los espacios principales a pesar de ser una de las obras más modestas de Lautner. Es en ella donde sucede la discusión final que cierra el filme.

A pesar de que el estilo *Googie* fue muy criticado en su época, ha sido recreado cuantiosas veces en el cine como uno de los íconos que definen la experiencia norteamericana por la importancia que da al automóvil y su estética firmemente retro. Uno de los ejemplos más claros de ello es la célebre película *Pulp Fiction* (1994) del realizador Quentin Tarantino. Para recrear los interiores de la cafetería donde Vincent y Mya bailan, la producción se inspiró en las fotos de las cafeterías *Henry's* originales proyectadas por Lautner.



Fig.29



Fig.30

Fig.29_Fotograma de *Al caer el sol* (*Twilight*, 1998).

Fig.30_Fotograma de *Pulp Fiction* (1994).

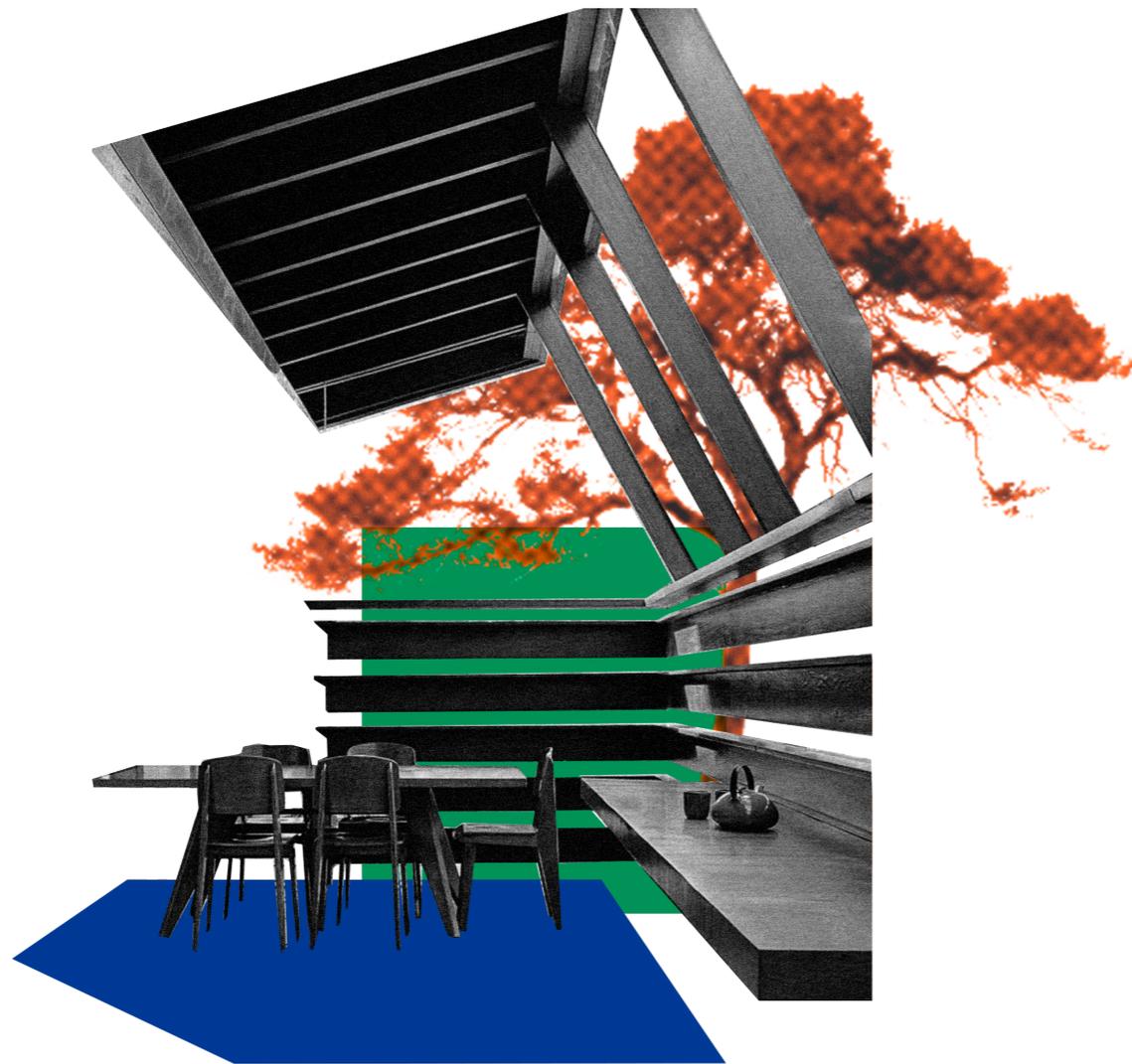


Fig.31_Vista exterior del conjunto.

3.1.2 casa schaffer (1949)

Situados alrededor de toda la vivienda, son los grandes robles californianos del solar los que articularon todo el proyecto para los Schaffer: desde la compra del terreno por parte de la pareja, hasta la distribución de los espacios y la elección de los materiales por parte del arquitecto. Comenta Pinet (2014) que «aquí, los paneles de pino rojo se detienen donde comienzan los de vidrio, las paredes se detienen donde el árbol echa raíces».

La Casa Schaffer (1949) se extiende horizontalmente, pues solo sucede en una planta. Aún así Lautner juega aquí con la inclinación de planos de cubierta y las diferentes aberturas en ellos y en los muros exteriores. La vivienda está proyectada desde la sensación que las luces producen al atravesar los robles y las vistas que éstos generan al aparecer por las ventanas de la casa.

La fijación de Lautner sigue puesta sobre los espacios interiores y no en la imagen exterior de la vivienda. El aspecto externo de la vivienda tiene una cualidad de ligereza puesto que las paredes y los planos

Fig.31



inclinados solo están ahí a favor de las estancias que contienen. Su extensión es la de una residencia sencilla, de dos dormitorios y dos baños; aunque los espacios son abiertos y se interconectan creando un efecto de mayor amplitud.

Fig.32_Escritorio del dormitorio principal.

Fig.33_Cocina.

En el espacio central compuesto por la sala de estar un pequeño muro de ladrillo visto sirve para articular y separar esta estancia con los espacios privados de los dormitorios, y con las «zonas de servicio» como la cocina y un aseo. Es desde este muro a partir del cual surgen los planos de cubierta de madera de pino, como si se tratase de un tronco del que nacen ramas que se extienden hacia el exterior. En palabras de Hess (1999: 34) «la casa se convierte en la propia arboleda».

Fig.32



Fig.33



- 1. Dormitorio principal.
- 2. Comedor y cocina.
- 3. Salón.
- 4. Acceso principal.

planta
escala 1:200

Fig.34_Salón.

Fig.35_Entrada principal y chimenea.

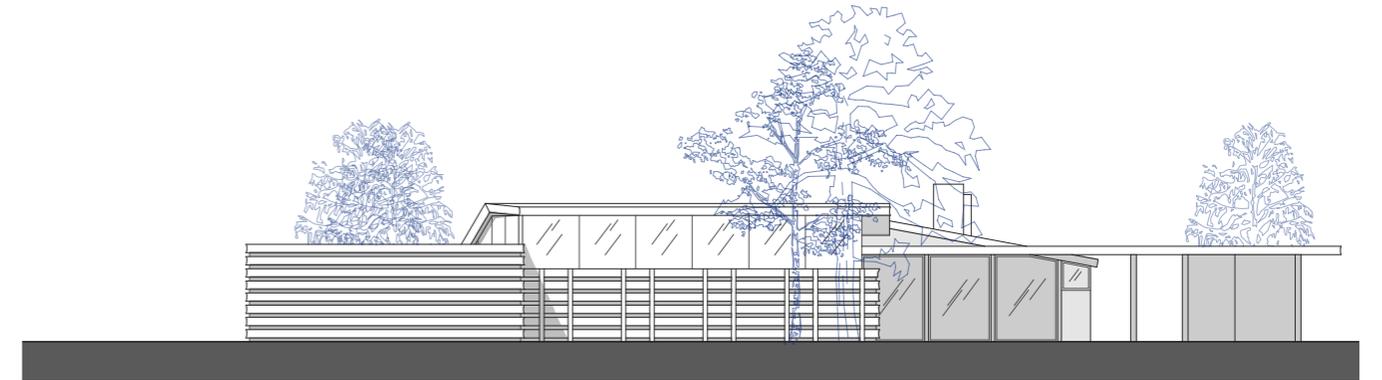
La constante visión que se crea del paisaje exterior hace que Campbell-Lange (2005: 35) defina el espacio comprendido entre los dos triángulos opuestos que forman la geometría de la planta de la construcción como «[...] en parte sala de estar exterior y en parte jardín interior amurallado [...]». Esto en parte se ve favorecido por el hecho de que la envoltura de la vivienda está hecha por placas de madera de secuoya separadas por huecos de tres pulgadas que funcionan como ventanas, excepto en la fachada que da a la calle donde están cubiertas de placas de cobre para conservar la privacidad.

Otro de los elementos que juega con la aparición de la naturaleza son las placas de hormigón usadas como pavimento del jardín trasero. Siendo de 60 centímetros de ancho cada una, algunas ven su

Fig.34



Fig.35



alzado
escala 1:200

longitud recortada para dejar aparecer árboles y arbustos a través de ellas, a modo de alcorques.

Es así como esta vivienda se convierte en un continuo diálogo por parte de John Lautner: intimista pero abierta con ventanas en todo su perímetro, interior pero exterior, construida en todos sus detalles pero dejando que la naturaleza siga su curso, sencilla en sus formas pero ornada por las sombras de los robles. El arquitecto Frank Escher (2010) se refiere a ella como «su primera obra maestra».



Fig.36

Fig.36_Póster oficial de la película.

3.1.2 un hombre soltero (2009)

El reconocido diseñador de moda –e inicialmente graduado en arquitectura de interiores– Tom Ford debutó en como director de cine con la película *Un hombre soltero* (*A Single Man*, 2009), adaptando la novela homónima de 1964 de Christopher Isherwood. En ella se nos muestra un día completo en la vida de George, un profesor de inglés, tras el fallecimiento de su novio Jim en un accidente de coche.

La Casa Schaffer es la localización elegida para escenificar el hogar de la pareja. Buena parte de la acción de la cinta sucede en ella, incluyendo el inicio y el final de la misma. Su elección no es arbitraria: sirve para mostrar el gusto por la arquitectura del director, la época y gusto de los personajes –Los Ángeles en los años 60, donde la casa todavía era bastante moderna y distintiva–, y también cómo no es la típica vivienda de Hollywood. Situada entre robles que la acogen en lugar de estar en un gran barrio residencial, rodeada de palmeras o situada frente al mar; la residencia conecta así con la diferente forma de vivir de la pareja que la habita.

La primera aparición que vemos de la vivienda es un montaje de escenas que muestra el despertar de su protagonista antes de ir al trabajo: levantándose de la cama, tomando una ducha, vistiéndose y preparando el desayuno. Se visualizan diferentes espacios de la residencia y ayuda a entender el gusto, la forma de ser y el estado emocional del personaje.

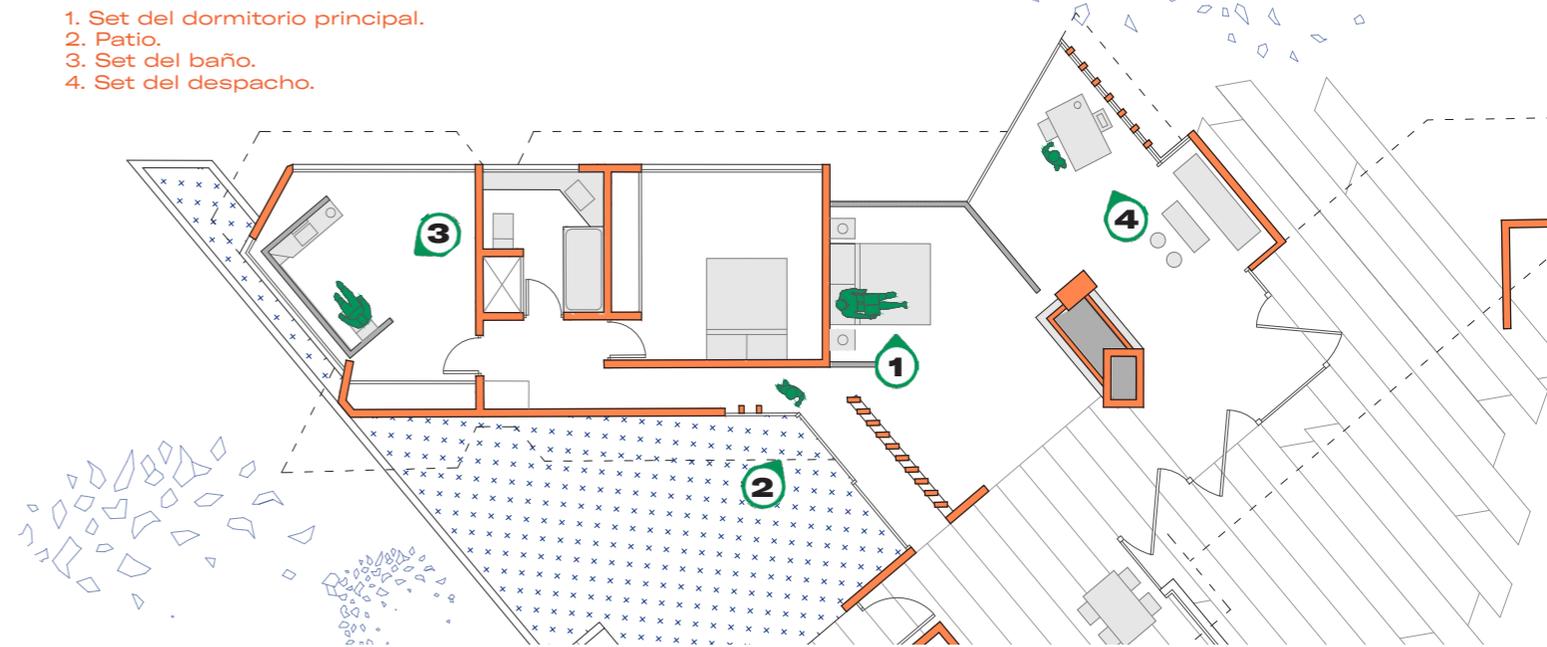
Por una parte, su corte de pelo, las prendas con las que viste, su domicilio, sus gafas o su automóvil son claves para entender su inclinación por lo clásico y lo elegante; creando al mismo tiempo la impresión de ser alguien con una presencia y elegancia singular, y alguien que preocupado por las apariencias necesita mostrarse como normativamente masculino.

En su entrevista para la serie de artículos *Interiors* de Ahi y Karaoghlanian (2013), el diseñador de producción del largometraje, Ian Phillips, habla de la Casa Schaffer como «una casa muy masculina». En este sentido, parafraseando a Colomina (2010: 218), la arquitectura moderna –o arquitectura de la imagen– siempre ha tenido un punto de vista masculino. Phillips también comenta cómo esto forma parte del hecho de que George «no deja a nadie acercarse a su sexualidad».

Esto se muestra en esa misma primera escena a modo de flashback de la pareja mudándose a la casa –que contrasta con la acción en tiempo real pues la fotografía pasa de los tonos grises y marrones, que muestran la depresión de George, a colores muy vivos–. En la escena, la pareja habla de la idea de «ser invisible y vivir en una casa de cristal» en referencia al hecho de ser gay en la sociedad de los años sesenta.

Ahi y Karaoghlanian (2013) ven en este contraste una de las razones principales del uso de la vivienda en el largometraje:

«La casa está enclavada entre árboles y sus paredes de vidrio emborronan las líneas entre interior y exterior. En este sentido, la casa está abierta e invita al mundo exterior por sus paredes de vidrio, pero al mismo tiempo, la casa está escondida del mundo exterior por sus alrededores.»



planta con sets de rodaje escala 1:150

Para facilitar la labor de la película muchos sets fueron recreados en otros espacios de la casa: el dormitorio se recreó en el salón para que cupiese el equipo completo con unos paneles de contrachapado más similares a los de la época que los originales –las escenas del salón se grabaron más tarde, al desmontar el set–, la oficina se reinterpretó a partir de la sala de televisión, y el baño se contruyó en uno de los dormitorios para conseguir un plano concreto.



otras apariciones e influencias

La Casa Schaffer fue utilizada por primera vez en el cine para escenificar el hogar de una pareja en la película *Un final feliz* (*Happy Endings*, 2005) dirigida por Don Roos. Se trata de una dramedia coral en la que se sigue la vida de varias parejas. En este caso los interiores de la residencia no se modifican en exceso, y su uso se debe a la necesidad de crear un contraste entre las diferentes parejas y sus gustos, comparándola con una vivienda unifamiliar bastante común y una casa más contemporánea. Se convierte además en el escenario para una serie de mentiras e infidelidades que sirven para crear el enredo de la trama.



Fig.37



Fig.38



Fig.39



Fig.40

Fig.40_Casa Reiner, fotografía de Julius Shulman.

3.2 años intermedios (1960-1970): experimentación y desarrollo

Si bien los problemas financieros de Lautner perduraron durante esta década y sus creaciones no habían sido aún completamente aceptadas por el público, su arquitectura siguió evolucionando gracias al aporte de clientes que creían en su visión. Su destreza para trabajar a diferentes escalas bajo diferentes situaciones presupuestarias y su constante búsqueda de nuevas soluciones técnicas fueron fundamentales para mantener relevantes sus creaciones.

Esta etapa se ve marcada por constantes cambios a la hora de afron-

tar un proyecto, tomando muy en cuenta factores como el programa ideal para el cliente, su presupuesto o sus colaboradores. Supone una desviación para la obra Lautner alejándose de la sombra de Wright y aportando una creatividad suficiente para afrontar la construcción en nuevos materiales, la exploración de espacios diversos o la edificación en solares peculiares.

Fue con Kenneth Reiner, un adinerado fabricante e inventor que buscaba construir una casa para su familia, donde Lautner encontró una puerta abierta para hacer progresar su técnica. Con un afán compartido por lo inventivo y las últimas tecnologías, y un presupuesto indeterminado ambos crearon una vivienda que sería un lienzo donde ensayar nuevas soluciones.

La vivienda en cuestión es la Casa Reiner o *Silvertop* (1963), que supuso para Lautner un gran salto: la oportunidad de avanzar desde resolutivos pero reducidos domicilios hasta un proyecto de mayor envergadura en el que encontraba mayor libertad para perfeccionar sus ideas. Fue aquí donde gracias a la colaboración con el ingeniero T. Y. Lin introdujo por primera vez el hormigón en su arquitectura como elemento principal; material que definiría el resto de su obra. «[...] Lautner “descubre” el hormigón, el medio ideal para realizar los espacios “sólidos y libres” a la vez, tal y como los había imaginado» (Campbell-Lange, 2005: 59).

Otro tema recurrente que también fue presentado por primera vez es la ventana sin carpintería que prácticamente desaparecía a la vista, que ya le había causado curiosidad anteriormente pero nunca la había llegado a materializar hasta este nivel. Construida por el taller de Reiner, se trataba además en esta casa de una puerta corredera sobre un raíl curvo.

Este período se caracteriza también por una mayor atención publicitaria a las creaciones de Lautner. *Silvertop* fue muy comentada por

los medios –*Los Angeles Times* o *Saturday Evening Post* entre ellos–, no siempre de forma positiva. Otra de sus casas más publicadas de las que se incluyen en esta época fue la Casa Malin (1961).

Fig.41_Casa Malin.
Fig.42_Casa García.

Encargada por el ingeniero espacial Leonard Malin, supuso uno de los momentos de mayor reconocimiento de la carrera de Lautner. La casa, conocida como *Chemosphere*, surge de la necesidad de resolver un proyecto en un solar con gran pendiente. La solución consiste en una residencia elevada sobre el terreno y sujeta por un único pilar central que a día de hoy sigue siendo uno de los iconos más reconocibles de Hollywood.

Otra vivienda que se hizo instantáneamente reconocible en Mulholland Drive gracias a su gran cubierta arcada de hormigón fue la Casa García (1962), en la que Lautner continuaba su exploración y fascinación por dicho material y las formas geométricas expresivas. En ella las estancias se dividen en dos bloques –sociales y privadas– unidas bajo la misma cubierta con la entrada situada justo en el centro de la construcción, que se encuentra apoyada en dos soportes en forma de V que causan la impresión de que se encuentra flotando.

Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.43_Jardín de la Casa Tolstoy. Los cables que unen los tres módulos de hormigón están cubiertos con enredaderas continuando las líneas de la construcción.

Fig.44_Piscina de la Casa Concannon, se aprecian las curvas utilizadas en toda la estructura.

Su recubrimiento a pesar de ser de hormigón resulta ligero, lo que la relaciona con *Silvertop* y la Casa Tolstoy (1961).

Con tres bloques de hormigón separados entre sí y unidos por cables, Lautner crea los tres tipos de espacios –sociales, privados y un estudio– para el hogar de los Tolstoy. En este caso la cubierta resulta ligera porque en los macizos de hormigón los cables se recubren con espuma de poliuretano y en el exterior, con enredaderas. Esta solución surge por el bajo presupuesto aportado para el proyecto.

Como contraste a este uso «ligero» del hormigón, Lautner juega en la Casa Sheats (1963) a experimentar con el material de forma masiva, como un macizo que se dobla a su voluntad generando estancias. Inspirado por la obra de Louis Kahn, excava en una gran cubierta triangular una serie de casetones aportando singularidad y monumentalidad a la obra. Dos décadas más tarde, Lautner realizó modificaciones a la obra.

Otra de las obras de este período en las que Lautner se permitió innovar su estilo fue en la Casa Concannon (1960), cuya planta se com-

Fig.44





Fig.45



Fig.46

pone exclusivamente de arcos y lentes doble convexas. Sin embargo, no todo fueron renovaciones en los procedimientos.

Fig.45_Exterior de la Casa Wolff.

Fig.46_Salon de la Casa Elrod. Está presente la transición entre la roca y la construcción.

Es el caso de la Casa Wolff (1961), en la que siguiendo la indicación del cliente, Lautner retoma sus conocimientos adquiridos de Frank Lloyd Wright para hacer una residencia con elementos propios de su arquitectura: las formas hexagonales en planta, la cubierta a cuatro aguas –mas no resuelta como lo haría Wright–, las fuertes líneas horizontales o los afloramientos en piedra. A pesar de ello, sí le sirvió a Lautner para enfocar su obra de nueva manera, de forma que destacase sobre el paisaje en lugar de fundirse en él. Su entrada también se encuentra situada en el centro de la construcción, como en la Casa García.

Llegado un momento en el que el proyecto de la residencia Reiner había llegado a un punto muerto a mitad de los sesenta, la situación para Lautner era de estancamiento económico y no tenía mucha gente trabajando para él. A pesar de todo, no cesó su producción y su creatividad seguía floreciendo. Así lo demostró en la Casa Elrod (1968).



Fig.47



Fig.48



Fig.49

Teniendo como elemento principal una cubierta autoportante, que recuerda por su forma circular a la Cabaña Pearlman y a la *Chemosphere*, la Casa Elrod es una obra maestra para Lautner en su uso del hormigón, suponiendo el inicio de las formas fluidas que introduciría en la próxima década. La roca donde se sitúa fue excavada para crear los suelos haciendo que algunas cubiertas coincidan con la parte superior de la misma, uniendo domicilio a su entorno. Esta piedra está también presente en el interior, bien como muros o bien como parte del mobiliario.

Otra de sus creaciones destacadas en hormigón fue la Casa Stevens (1968) en la que aparecen dos grandes cubiertas monolíticas con forma de grandes ondas en direcciones opuestas. Éstas están cruzadas por un mismo pasillo central a partir del cual, jugando con niveles y las dos orientaciones creadas por las ondulaciones, se resuelven las cuantiosas habitaciones con las que cuenta.

A pesar de que su obra se estaba asentando en el uso del hormigón, Lautner tomó un nuevo giro al final de esta época creando la sencilla Casa Walstorm (1969), compuesta por un cubo deformado construido completamente en madera. Es esta edificación la que anticipa la última etapa de la obra de Lautner, su florecimiento artístico en el que se ve reflejada su expresividad al completo.

Fig.47_Casa Stevens.

Fig.48_Acceso principal de la Casa Walstorm.

Fig.49_Interior de la Casa Walstorm.

cronología

1960

Casa Concannon
Colegio *Midtown*
Casa Malin



1961

Casa Tolstoy
Oficinas North Vine
Street
Casa Wolff
Piscina para Preminger

1962

Casa Garcia



1963

Casa Reiner
Casa Sheats



1964

Casa Conrad
Henry's Alhambra

1965

Casa Stanley Johnson

1966

Casa Harpel
Cuartel de la Marina
View Heights

1967

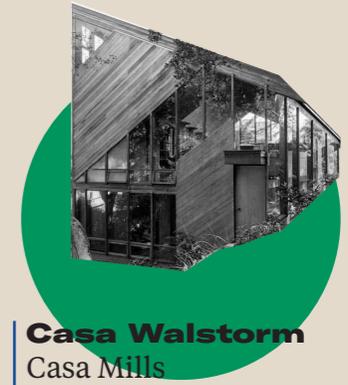
1968

Casa Stevens
Casa Zimmerman
Henry's Glendale
Casa Elrod



1969

Casa Walstorm
Casa Mills



1970

Casa Garwood
Edificio *Hilo*
Campus

representaciones destacadas

En la película *Diamantes para la eternidad* (*Diamonds Are Forever*, 1971) dirigida por Guy Hamilton –como parte de la afamada franquicia James Bond– la Casa Elrod se utiliza como el hogar de las villanas Thumper y Bambi. Se pone especial atención por parte del director de fotografía a las rocas en las que están prácticamente excavadas las estancias. La vivienda también ha sido utilizada para campañas promocionales de las marcas de moda *Gucci* y *Hugo Boss*.

La Casa Reiner es el set mayoritario para la película *Golpe al sueño americano* (*Less Than Zero*, 1987) del realizador Marek Kanievski. Siendo una película sobre el exceso en la que unos adolescentes son drogodependientes, la vivienda se integra como un elemento más de esta abundancia.

Por su parte, la Casa García aparece derrumbándose sobre la colina que queda en su parte frontal en la película *Arma letal 2* (*Lethal Weapon 2*, 1989) del director Richard Donner. Aunque lo que en realidad el espectador ve precipitarse se trata de una maqueta de gran exactitud y menor escala.



Fig.50

Fig.50_Fotograma de *Diamantes para la eternidad* (*Diamonds Are Forever*, 1971) en el que se ve a los personajes James Bond y Thumper en el salón de la Casa Elrod.

Fig.51_Campaña de Hugo Boss en la Casa Elrod.

Fig.52_Fotograma de *Golpe al sueño americano* (*Less Than Zero*, 1987).

Fig.53_Caída de la Casa García en *Arma letal 2* (*Lethal Weapon 2*, 1989).



Fig.51



Fig.52



Fig.53



Fig.54_Comedor visto desde la terraza de entrada.

Fig.55_Estancia compuesta de salón, comedor, cocina y chimenea.

3.2.1 casa malin (1961)

Situada en lo alto de un soporte vertical hueco de hormigón de metro y medio de diámetro se encuentra la Casa Malin, a nueve metros sobre la superficie del terreno. Esta es la solución que Lautner propone a la colina de casi 45 grados de inclinación que el ingeniero aeroespacial Leonard J. Malin había heredado y le ofrecía como lienzo al arquitecto para la obra que se sería su hogar.

El diseño inicial era más similar elegido por Malin era más parecido al de la estructura de un silo, pero Lautner decidió de manera atípica a su forma de trabajar cambiarlo por un diseño que comenzó siendo una «cruz» dibujada sobre el perfil de la ladera. El proyecto resultante resulta respetuoso con el terreno en el que se sitúa al prácticamente dejarlo sin modificar, lo que no molestó al cliente pues parafraseándole, nunca disfrutó de las labores de jardinería.

Si bien algunos críticos compararon la casa con un platillo volante, la comparación nunca molestó al dueño que se había involucrado plenamente en el diseño junto a Lautner y trabajaba en la industria

Fig.54

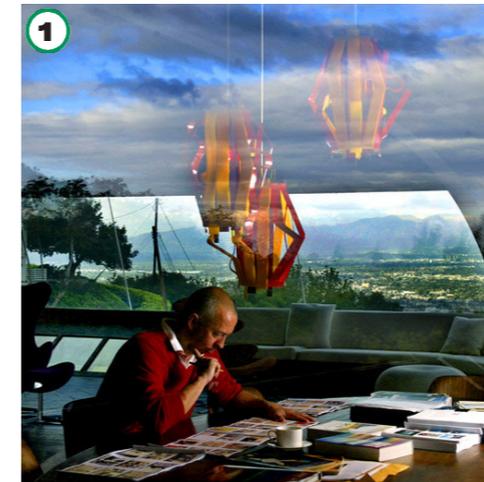


Fig.55





Fig.56

Fig.56_Acceso principal de la vivienda. Fotografía por Julius Shulman de 1973.



Fig.57

Fig.57_Dormitorio principal.

aerospacial. Entre las cosas que Malin aportó fue la idea de recibir materiales gratis de empresas a cambio de publicidad de las mismas, reduciendo así el coste ya que no disponía de un gran presupuesto. Una de las empresas que colaboró fue Cheamseal, que contribuyó con resinas epoxi y aislantes. Fue este el motivo por el que el nombre derivó al de *Chemosphere*.

También se dijo de la residencia que tenía una geometría caprichosa, a lo que Lautner respondió diciendo que surgía de la forma racional de resolver la vivienda: al ser redonda era más sencillo resolver la estructura puesto que todos los extremos equidistaban de la columna.

En el exterior encontramos dos accesos que llevan hasta la terraza



1. Terraza y acceso principal.
2. Salón-comedor.
3. Salón-comedor.
4. Dormitorio principal.

planta
escala 1:200

donde está la puerta principal, una pasarela en la parte posterior y un funicular que asciende desde el aparcamiento, al lado de la carretera. Este medio de transporte es la forma personal de Lautner de incorporar una vez más la tecnología en su obra. Además hay una pasarela que rodea la residencia con la finalidad de facilitar la limpieza y mantenimiento de las ventanas que forman la envoltura de la casa.

En el interior encontramos una estancia compuesta de salón, comedor y cocina que ocupa la mitad del espacio total y a la que se accede directamente desde la terraza. Debajo de las ventanas cuenta con sofás de construcción en todo su perímetro, otra de las marcas representativas del arquitecto. En el centro de la vivienda encontramos la



alzado
escala 1:200



Fig.57

Fig.57_Exterior de la casa con el funicular ascendiendo. Fotografía de Julius Shulman.

chimenea, que en su parte posterior articula el pasillo a los dormitorios. En su zona privada encontramos una lavandería, el dormitorio de invitados y el del matrimonio Malin, y entre ambos, dos habitaciones con camas individuales para los hijos, separadas por un tabique móvil que permite convertirlas en una única estancia.

El domicilio se compara con la Cabaña de Pearlman, por parte de Hess (1999: 90) por su forma redonda y por parte de Campbell-Lange (2005) por la forma en la que los vidrios exteriores se ven interrumpidos por muy sólidos elementos estructurales que hacen que el vidrio prácticamente no se perciba. Ambos coinciden en que la obra supone un avance en su forma de trabajar y un hito reconocible para la obra residencial de Hollywood.

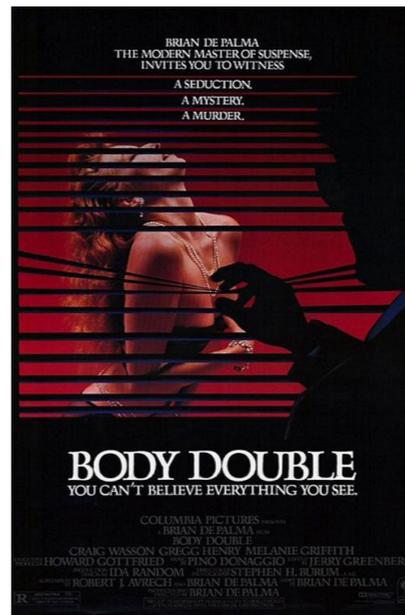


Fig.58

Fig.58_Póster oficial de la película.

3.2.2 doble cuerpo (1984)

Doble cuerpo (1984) es una película dirigida por Brian de Palma, reconocido por éxitos de taquilla como *El precio del poder* (*Scarface*, 1983), *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, 1980) y *Carrie* (1976), entre otros. Originalmente titulada *Body Double* en referencia tanto al engaño que sucede en la trama como a los dobles utilizados por los actores para escenas de desnudos –juego de palabras que se pierde en la traducción–, supuso un revés para la carrera del director. Haciendo intencionalmente un guiño a subgéneros *trash* como el *nudie* o el cine de terror de serie B, y referencia directa a clásicos de Alfred Hitchcock como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) –la trama toma numerosos elementos de las tres y muchos planos son copiados–, no fue comprendida ni por críticos ni por espectadores.

En la cinta, un actor cuya claustrofobia impide realizar su trabajo espía a su vecina cada noche desde la casa que un amigo le ha prestado durante un tiempo. Todo resulta ser un plan para que el protagonista observe el asesinato de su vecina y sea acusado del mismo. Dicha vivienda desde la que se puede observar el vecindario no es otra que la *Chemosphere*.

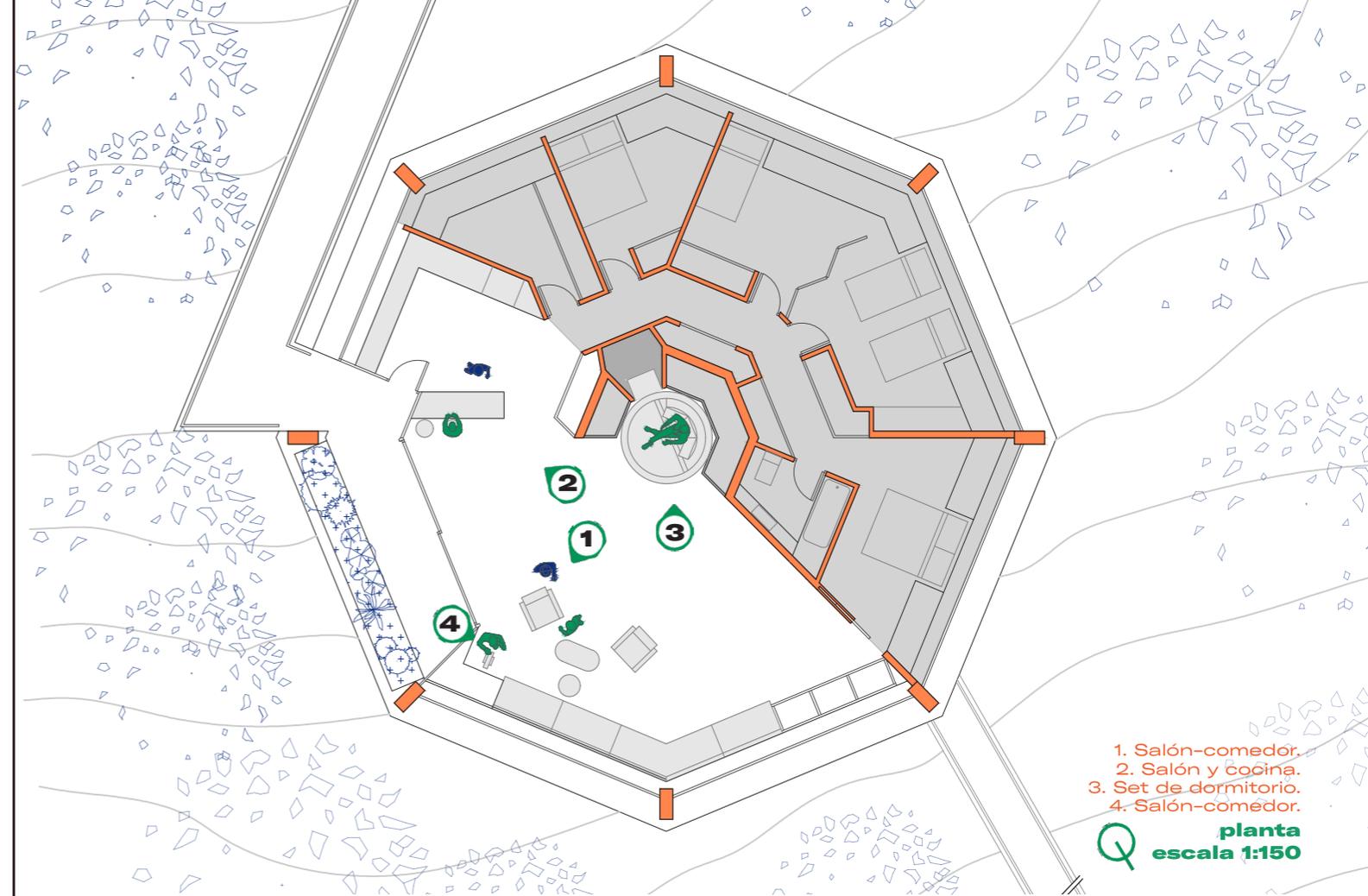
La vivienda toma así un papel intrínseco en la trama. Es su situación, elevada sobre un gran pilar de hormigón, y su exterior acristalado lo que le confiere esa característica de mirador desde el cual el protagonista puede espiar su vecindario como lo hace. Si bien se rodó en el interior de la residencia, su mobiliario se cambió por uno más acorde con la época que encajase con la imaginaria del filme.

La Casa Malin que originalmente fue diseñada para ser el hogar de una familia de cinco, se ve convertida en el retiro de un hombre soltero. De esta manera, el centro de la vivienda en el que inicialmente se sitúa una chimenea, se transforma en el dormitorio principal;

contiguo al espacio de salón, comedor y cocina. Sin embargo, otras piezas sí se aprecian similares a las originales, como es el caso del sofá continuo que rodea la estancia principal.

Destacan Díez Martínez y Esteban-Maluenda (2012: 105) cómo las viviendas de Lautner en el cine siempre son habitadas por personajes antagónicos: drogadictos en la Casa Reiner, proxenetas o ladrones en la Residencia Sheats-Goldstein o asesinas en la Casa Elrod, entre otros. En *Doble cuerpo* la situación no es diferente, pues es el propio asesino el que le presta su domicilio al protagonista para acabar convirtiéndole en el principal sospechoso.

La primera escena en la que aparece la edificación permite apreciar al protagonista y su amigo en el exterior, ascendiendo en el funicular que conecta la calle y el garaje con la terraza que sirve de entrada al interior. Avanzada la película, se ve a una mujer bajando las escaleras que discurren al lado del mismo funicular –con una gran pendiente debido a la ladera del solar inclinado en la que se sitúan–, permitiendo apreciar dos de las formas de acceder.



otras apariciones e influencias

La *Chemosphere* apareció por primera vez en una producción el 19 de diciembre de 1964 en el episodio *The Duplicate Man* como parte de la segunda temporada de la serie *Rumbo a lo desconocido* (*The Outer Limits*, 1963 – 1965) del creador Leslie Stevens. Se trata de una serie de fantasía y ciencia-ficción, y la acción del capítulo sucede en 2025. Esto resalta el carácter futurista de la visión de Lautner al llevar a cabo el proyecto. Una vez más, se utiliza la Casa Malin para representar el hogar del antagonista. En esta ocasión solo los exteriores están grabados en la localización original, siendo los interiores un set completamente distinto a la original. Se puede observar cómo el protagonista llega desde la calle hasta la entrada montando en el funicular y recorriendo la pasarela que rodea la residencia.

En los créditos finales de la película *Tomorrowland: El mundo del mañana* (*Tomorrowland*, 2015) de Brad Bird aparece una animación de la *Chemosphere* junto a otras arquitecturas que se suponían futuristas en sus respectivas épocas, como la torre Eiffel o el arco Gateway. Esto sirve como modo de reconocimiento a la inspiración que John Lautner –junto a otros arquitectos como Santiago Calatrava o Eero Saarinen– supuso para la creación de los escenarios de la cinta, en la que se recrea una «ciudad del mañana» como indica su propio título.

Dado su fuerte carácter gráfico la *Chemosphere* ha sido recreada en numerosas ocasiones a modo de icono. Una de ellas es el caso del videojuego *Grand Theft Auto: San Andreas* (2004), cuya acción tiene lugar en la ciudad de Los Ángeles sin realmente ser una reproducción exacta de la misma. En esta versión de la metrópoli se utiliza una edificación similar a la Casa Malin como parte de las imágenes que permiten reconocer la localización del videojuego como Los Ángeles.



Fig.59



Fig.60



Fig.61



Fig.62

Fig.59/60/61_Fotogramas del episodio de *Rumbo a lo desconocido* (*The Outer Limits*, 1963–1965) en los que se puede ver el recorrido desde la calle hasta el acceso.

Fig.62_La *Chemosphere* como parte de los créditos de *Tomorrowland: El mundo del mañana* (*Tomorrowland*, 2015).

Fig.63_Una recreación de la Casa Malin para el videojuego *Grand Theft Auto: San Andreas* (2004).



Fig.63



Fig.64



Fig.65



Fig.66



Fig.67



Fig.68

En el año 2000, para la película *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*) del director McG se crearon un set y una maqueta para crear una vivienda circular y elevada acristalada en todo su exterior y situada en Hollywood. Esta creación visiblemente inspirada por la *Chemosphere*, desde la que vemos a Dylan Sanders –el personaje de Drew Barrymore en la cinta– ser disparada y arrojada por una de sus ventanas, relaciona una vez más la idea de la «vivienda del villano» con una construcción modernista.

Fig.64/65_Fotogramas del episodio de *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, 2000). El set inspirado por la Casa Malin toma la estructura original.

Fig.66/67_Interior y exterior de la primera versión de la Casa Malin que apareció en *Los Simpson* (*The Simpsons*, 1989-).

Fig.68_Segunda aparición de una recreación de la Casa Malin en *Los Simpson* (*The Simpsons*, 1989-).

En la famosa serie de animación *Los Simpson* (1989-) creada por Matt Groening vemos en dos episodios distintos sendos escenarios similares a la Casa Malin. El primero de ellos en el episodio *Un pez llamado Selma* (*A Fish Called Selma*) de la séptima temporada emitido el 24 de marzo de 1996, en el que la vivienda sirve de hogar para el personaje de Troy McClure, una celebridad en el universo creado por la serie. Aquí aparece su interior otra vez como el hogar de un hombre soltero –similar al interior que se ve en *Doble Cuerpo*–, fortaleciendo además la idea de que las creaciones de Lautner están hechas para personajes célebres y acaudalados.

La segunda ocasión en la que aparece un escenario similar en *Los Simpsons* es en el capítulo *Fiestas de un Futuro Pasado* (*Holidays of Future Passed*) de la vigesimotercera temporada, emitido el 11 de diciembre de 2011. En él se representa 2040 con una construcción similar a la *Chemosphere* –con su acceso por la parte inferior del pilar que la sujeta– como parte del vecindario de la familia que da título a la serie, reflejando la naturaleza innovadora de la obra.



Fig.68

3.3 etapa tardía (1971-1994): proyectando desde la experiencia

El último periodo para la obra de John Lautner se compone de las obras que se extienden desde la década de los setenta hasta su muerte en 1994, que representan, en palabras de Campbell-Lange (2005: 73), «[...] la madurez arquitectónica de Lautner, ya que se pone de manifiesto la seguridad del arquitecto y su sensibilidad a la hora de distribuir espacios». Estas obras se componen de proyectos de gran complejidad y otros, que tras ser prolongados durante años no siempre cumplieron la satisfacción del arquitecto.

Esta época no estuvo exenta de altibajos para Lautner. En lo personal perdió a su madre y a su mujer, y se desposó por segunda ocasión años más tarde. En cuanto a lo profesional, tuvo problemas económicos durante la segunda mitad de los setenta, seguidos de una gran estabilidad para su negocio en los años ochenta al contratar un administrador; y finalmente gran reconocimiento a su obra en los noventa, incluyendo numerosas exhibiciones y el documental sobre

Fig.68_Exterior de la Residencia Sheats/Goldstein.

Fig.69_Casa Arango vista desde el exterior.

Fig.70_Terraza y piscina continua de la Casa Arango. Fotografía de Julius Shulman de 1973.

su carrera *The Spirit in Architecture: John Lautner* (1990) de Bette Jane Cohen.

Aunque no siempre su obra fue igualmente apreciada, pues siguió trabajando gracias a clientes que eran admiradores que por el interés por sus creaciones le proveían de solares y presupuestos indefinidos para que Lautner les construyese un hogar. En esta época deja atrás por completo sus viviendas económicas y resolutivas de sus comienzos en pos de costosas construcciones en las que explora por completo las cualidades masivas y expresivas del hormigón, y se obsesiona con el detalle, intentando llegar en la realidad a la idealización de su visión inicial. Es por ello que modifica proyectos antiguos para perfeccionarlos para un nuevo cliente, como es el caso de la Residencia Sheats/Goldstein.

La primera edificación que marca por completo esta etapa es la Casa Arango (1973), que se impone a la costa de Acapulco desde la altura y en la que Lautner decide centrarse por completo en la vista: carpinterías que desaparecen y ventanas que pueden esconderse tras muros; o una terraza rodeada con una gran piscina ondulante que

Fig.69



Fig.70





Fig.71



Fig.72

extiende sus líneas con las de la bahía. El arquitecto trabaja aquí la gran escala y su relación con la naturaleza, jugando con la característica escultórica del hormigón y la vegetación para enmarcar imágenes de Acapulco.

En la vivienda Arango las formas son libres y curvas una vez más, llevando al extremo su intención de romper los límites de interior y exterior. Todo en la vivienda tenía un porqué a pesar de que se le criticase que sus geometrías solo tenían motivos estéticos. También dentro de su pasión por el hormigón, creó mobiliario de dicho material con la ayuda del diseñador Elrod, al que ya le había construido una vivienda en la década anterior.

Otras viviendas de la misma década fueron la Casa Familiar (1971), en la que Lautner creaba rancho reinterpretado en el que demostraba su capacidad de adaptarse al cliente –y que el historiador Gebhard (2003) tilda de «sobrecogedora», comparándola con la cercana Casa Anthony de los hermanos Greene–, y la Casa Jordan (1973), en la que utilizaba fuertes líneas rectas a pesar de ser contemporánea a la Casa Arango.

Fig.71_Casa Jordan.

Fig.72_Casa Hope.



Fig.73



Fig.74

Fue con el hogar del matrimonio Hope (1979) donde Lautner se vio más frustrado. Se trataba de un proyecto ostentoso que tuvo muchos problemas incluyendo demandas, rediseños, recortes de presupuesto y un incendio. Diseñada para acoger numerosos invitados, se trata de una gran vivienda con una cubierta revestida de contrachapado con forma de caparazón que recuerda a las formas montañosas del entorno.

Situada cerca de la costa, la Casa Segel (1979) experimenta una vez más con la idea de la cueva creando dos grandes cubiertas curvas superpuestas que se abren hacia la playa y distribuyen las diferentes zonas de la vivienda. Construidas en madera, su gran altura sirve para proteger de los fuertes vientos y del ruido del tráfico rodado contiguo. Además se juega con aberturas que tamizan la luz entrante a las estancias.

Otras residencias costeras fueron la Casa Rawlins (1980), que supone su obra residencial más expuesta a nivel urbano, o la Casa Beyer (1983), que situada junto a un malecón diluye sus espacios interiores y «[...] recuerdan, con sus grandes rocas y muros de hormigón visto,

Fig.73_Casa Segel.

Fig.74_Casa Beyer.

a un paisaje submarino, en el que se han distribuido los muebles» (Campbell-Lange, 2005: 83).

Fig.75_Cubierta exterior de la Residencia Sheats/Goldstein.

A la hora de tratar con una remodelación de una de sus obras Lautner lo hacía alejándose de lo tradicional, de forma poco conservativa. Acorde con su gusto por la innovación y su buena recepción a las necesidades de los clientes siempre tomaba las decisiones que fuesen necesarias para que la construcción fuese lo más contemporánea y adecuada para el usuario posible. Los valores de autenticidad y antigüedad no significaban nada para él.

Este es el caso que se da en la remodelación de la residencia Sheats/Goldstein (1980) que, originalmente construida en 1963, es adaptada para ser el hogar del empresario Jim Goldstein. Para ello Lautner decide cambiar algunos de los revestimientos, introducir mejoras tecnológicas, diseñar mobiliario de hormigón –una de las pocas veces que él mismo lo ha diseñado para una de sus obras–, cambiar las carpinterías por cristalerías sin marcos, y más sorprendentemente, planteó el derribo de la Casa Concannon que él había diseñado dos décadas antes para poder ampliar el terreno y agregar nuevas como-

Fig.75

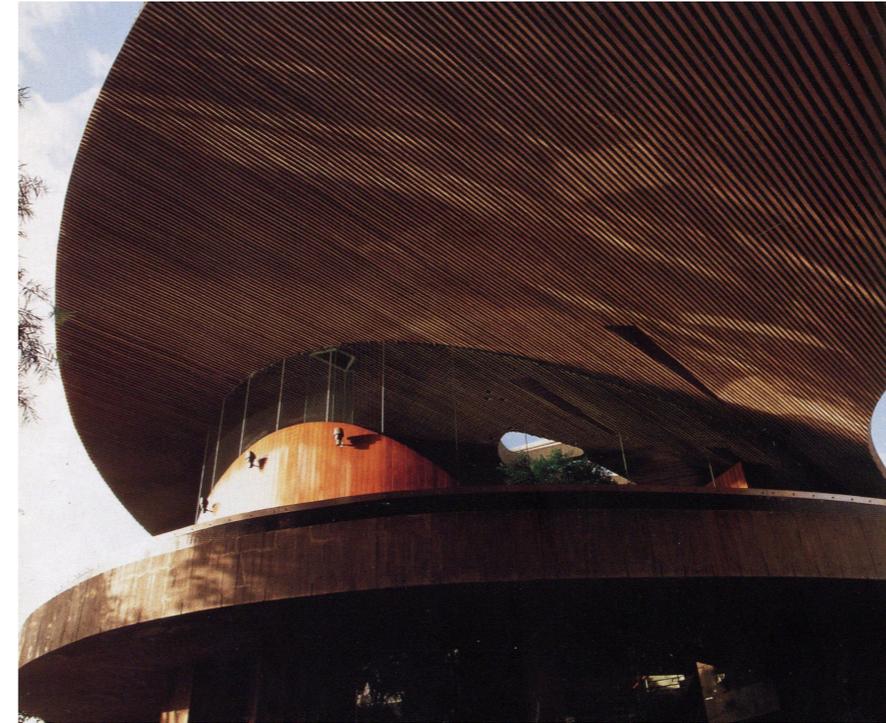


Fig.76

Fig.76_Casa Sagheb. Fotografía de Alan Weintraub.



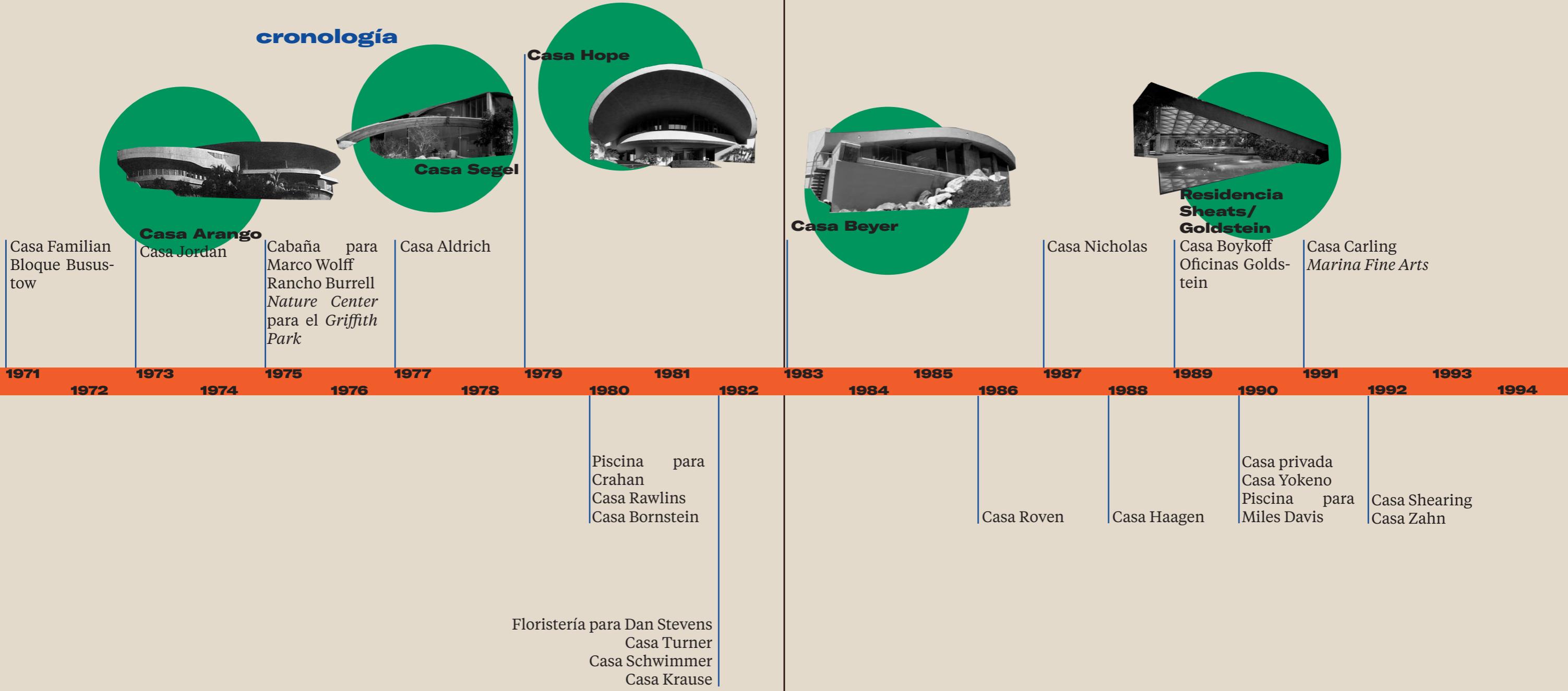
Fig.77

Fig.77_Vista aérea de la Casa Sagheb.

idades –que finalmente se llevo a término en 2002, años después de su muerte.

Su última gran creación fue la Casa Sagheb (1990) conocida como *Pacific Coast*. Situada en la costa de Malibú, fue un proyecto prolongado durante una década entera en el que se muestra la experiencia de Lautner a la hora de tomar decisiones espaciales y de distribución. Muestra su lado más enfocado a la ingeniería, pero no centrándose en una estructura sorprendente en sí misma, si no una que ponga en mayor importancia el espacio que acoge. La edificación, inspirada profundamente por los movimientos que un coche realizaría dentro de ella, utiliza la gran escala con formas libres pero sencillas, sin llamativos gestos. Esto es una muestra más de la madurez resolutiva que Lautner había adquirido llegado este punto de su vida.

cronología



representaciones destacadas

En 2016, debido a su aspecto magno y vanguardista, y su gran capacidad para acoger numerosos invitados; la Casa Hope fue el escenario que la casa de moda Louis Vuitton eligió para la presentación de su «cruise collection» –una colección de carácter vacacional –.

La Casa Arango –junto a «The Razor Residence» del arquitecto Wallace E. Cunningham– fueron la principal fuente de inspiración para Phil Saunders para diseñar el aspecto de mansión de Malibu del personaje de Tony Stark en la saga de películas Iron Man. Una vez más es el carácter futurista de las construcciones de Lautner el que les da la oportunidad de formar parte de mundos ficticios creados para la gran pantalla.



Fig.78



Fig.79

Fig.69_Desfile de Louis Vuitton en la Casa Hope.

Fig.70_Vivienda del multimillonario Tony Stark en la película Iron Man 3 (2013).

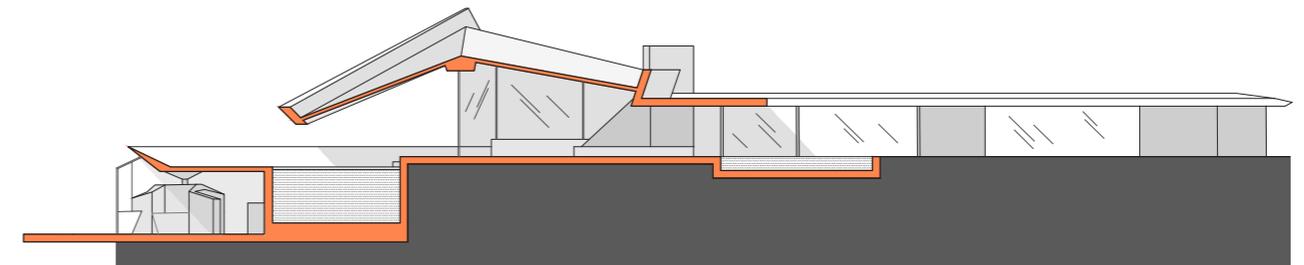


3.2.1 residencia sheats/goldstein (1963/1989)

Construida originalmente en 1963 para Helen y Paul Sheats como su hogar familiar, la vivienda se caracteriza por sus sólidos planos de hormigón que aparecen inclinados para darles una ligereza que contrasta a su naturaleza monumental. El trabajo realizado es comparado por Hess (1999: 96) a Louis Kahn: «Dos de los planos están estampados con profundos casetones triangulares, recordando el trabajo de otro poeta del hormigón». A su vez, en estos casetones aparecen perforaciones que actúan como lucernarios.

Su uso del hormigón es más escultórico, los grandes planos se apoyan en la colina y sus formas, unidas a la vegetación y a la inclinación, se funden con las de la parte trasera de la casa, donde se encuentran las estancias privadas. «La cubierta se convertiría en el agente definitivo de una transición entre el interior y el exterior que se diluye para abrirse al paisaje y al suave clima de sus entornos» (Díez Martínez y Esteban-Maluenda, 2012: 103).

Parafraseando a Campbell-Lange (2005: 85), el hormigón utilizado



sección
escala 1:200

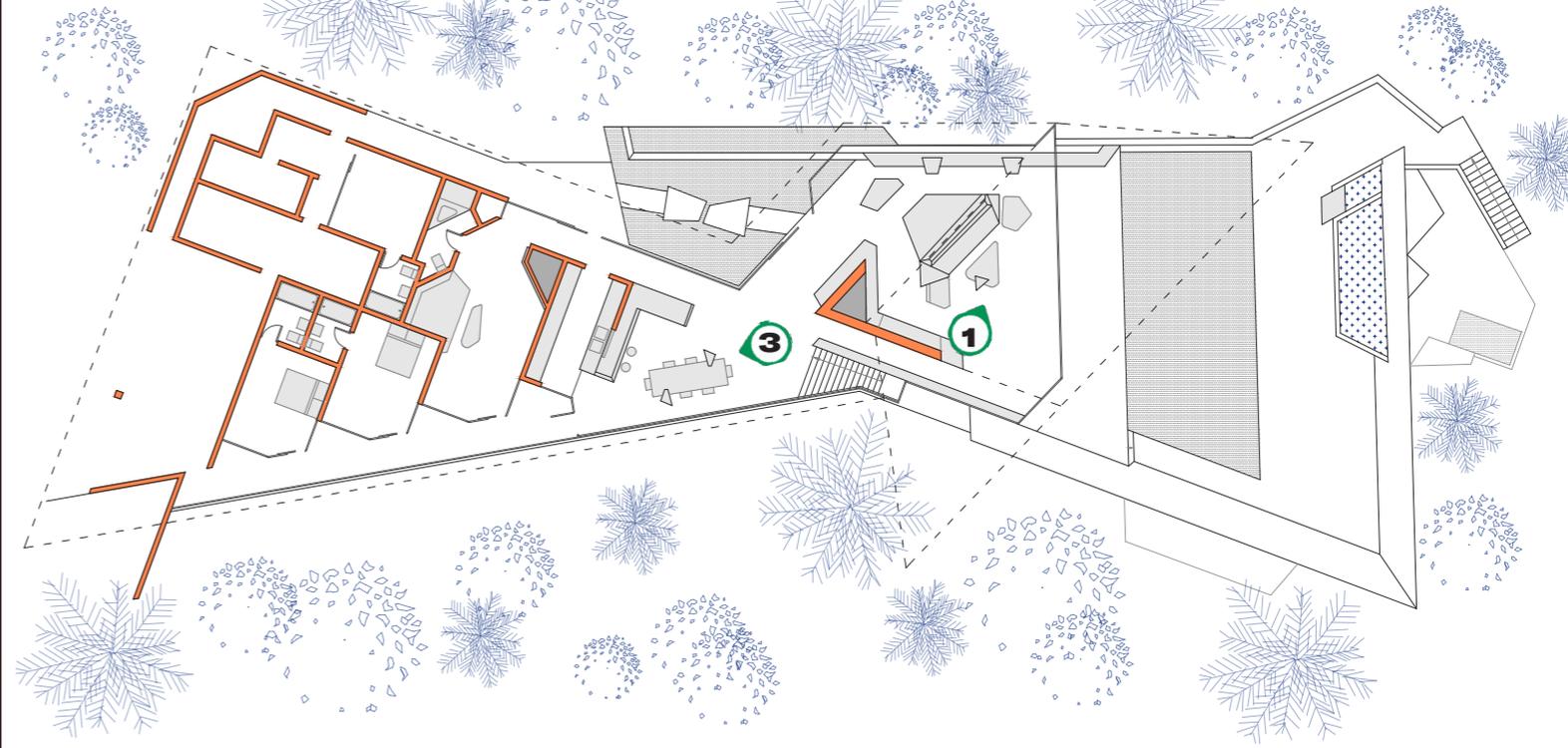


Fig.80

crea un contraste muy bien resuelto con la ligereza de los vidrios y la piscina. «Los pavimentos y los muros que exceden los límites de la cubierta propician una experiencia espacial fluida, mientras que las enormes superficies acristaladas y la piscina favorecen un juego de transparencias y reflexiones que guían la vista más allá de los límites físicos de la vivienda» (Díez Martínez, 2017: 150). Resulta en definitiva uno de los mejores trabajos del material por parte del arquitecto por su precisión y constante originalidad.

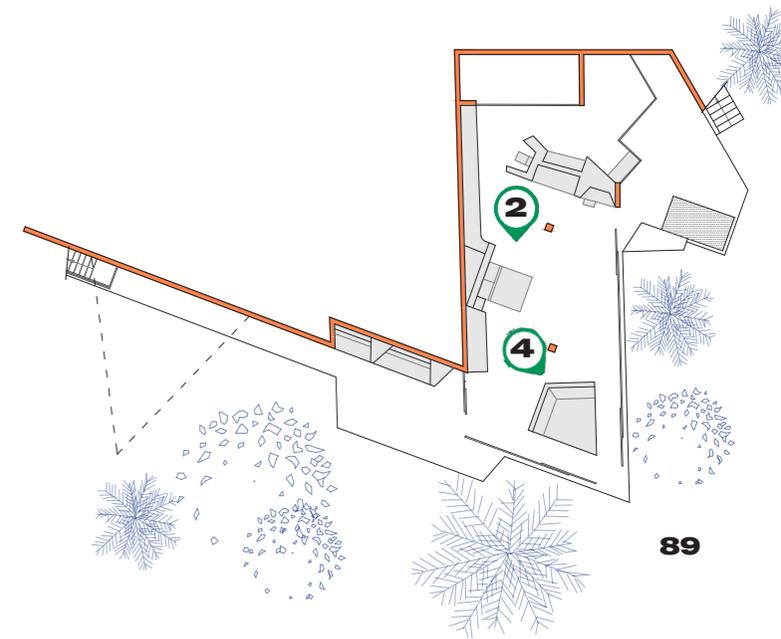
Fig.80_Salón de la vivienda.

En 1989 fue remodelada para su nuevo dueño, el multimillonario Jim Goldstein. A petición suya se cambiaron acabados, como los del techo por madera y los de la chimenea –elemento que sirve para articular las estancias– por hormigón. También se construyó con



planta principal
escala 1:300

- 1. Salón.
- 2. Dormitorio principal.
- 3. Cocina y comedor.
- 4. Mirador.



planta inferior
escala 1:300

Fig.81_Dormitorio principal, situado en la planta inferior.

Fig.82_Cocina y pasillo a los dormitorios.

hormigón todo el mobiliario de las zonas públicas, incluyendo sofás de obra. Se amplió el terreno destruyendo la Casa Concannon para crear una pista de tenis y una casa de invitados, se cambió el sendero de entrada y las carpinterías de las ventanas, para ser más «invisibles». A Lautner no le importaron los cambios, pues no se ataba a las ideas del pasado, sino que creía en la mejora y la perfección de sus obras.

La planta, al igual que la Casa Schaffer, cuenta con una geometría con forma de reloj de arena –a la que se accede por la parte central al igual que en la Casa García y la Casa Wolff–. Sus alas dividan los espacios privados y públicos. La parte privada, más dividida y con una cubierta más cerrada revestida de madera, contiene dormitorios con

Fig.81

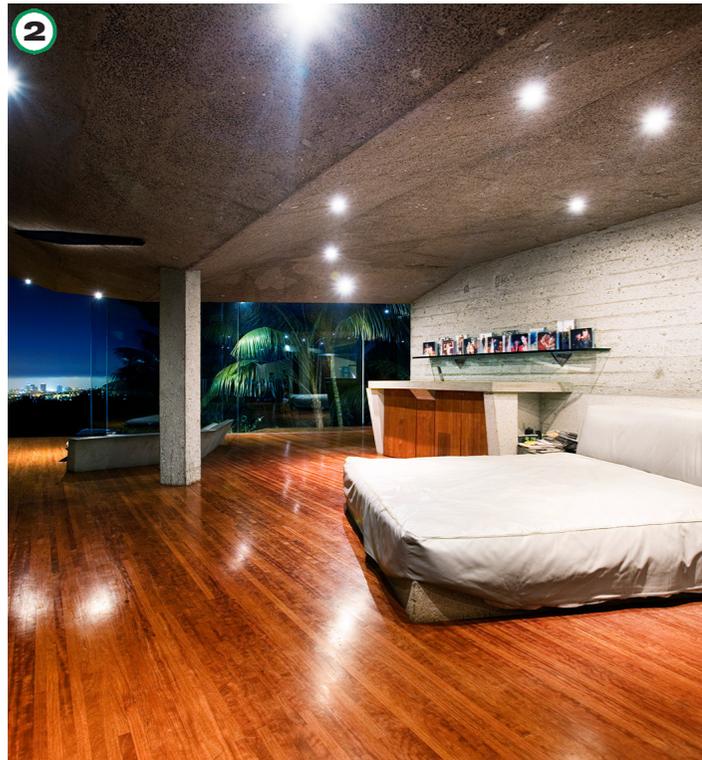


Fig.82

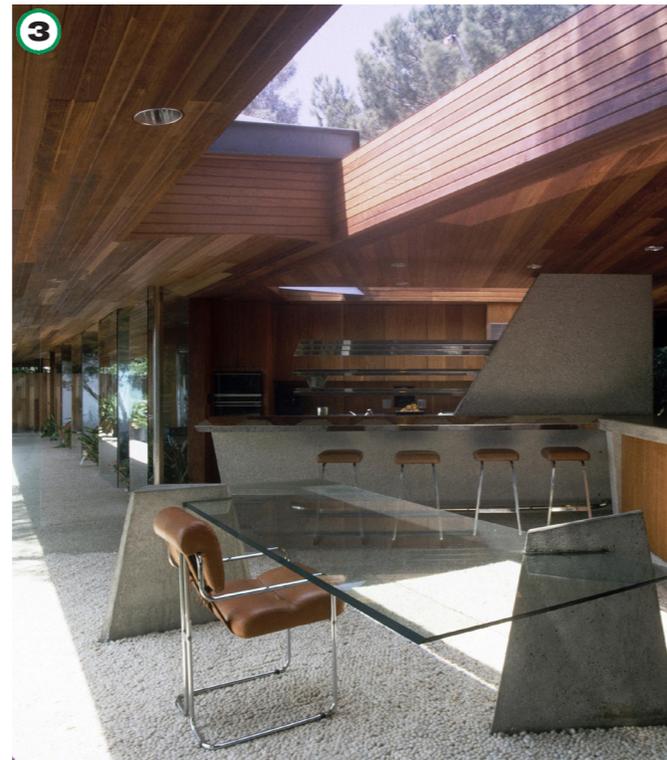


Fig.83

sus respectivos baños. La parte pública está formada por una cocina con dos grandes aperturas en la cubierta, que sirven para marcar la circulación a la zona privada y la planta inferior; el comedor y el salón, que se abre a la terraza exterior con la piscina.

Fig.83_Vistas desde el dormitorio principal, elevado sobre una colina que se abre a toda la ciudad de Los Angeles.

En la planta inferior se encuentra el dormitorio principal, que «flota» sobre el paisaje y se presenta completamente a él con una forma angular cerrada por una ventana sin carpintería que puede abrirse por completo.

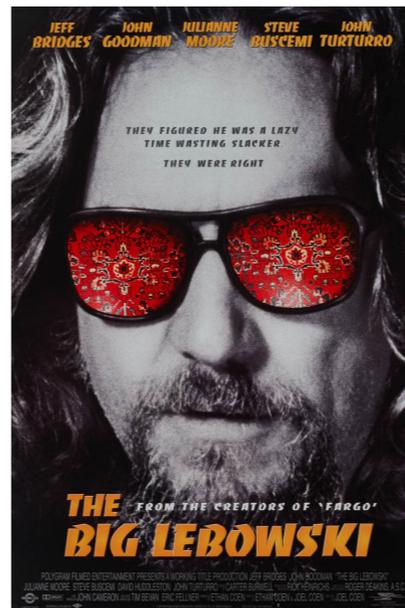


Fig.84

Fig.84_Cartel oficial de la película.

Fig.85_El Nota, Walter y Donny jugando una partida en la bolera de estilo Google

3.3.2 el gran lebowski (1998)

Siendo con diferencia la obra de Lautner más utilizada por los medios audiovisuales –en gran parte por la predisposición de su dueño Jim Goldstein a ello–, los hermanos Coen la adoptaron para convertirla en el hogar de su personaje Jackie Threehorn de la película *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998). En ella, se siguen los pasos de su protagonista «el Nota», que tras haber sido confundido con un multimillonario con el mismo nombre acaba siendo el encargado de encontrar a la mujer del mismo.

En la cinta, Threehorn –dueño de la Residencia Sheats/Goldstein– es un magnate de la industria pornográfica y un proxeneta. Su papel se reduce a una escena, en la que intenta extorsional a *el Nota*. Como mencionan Díez Matínez y Esteban-Maluenda (2012: 105), una vez más una vivienda de Lautner se ve convertida en la vivienda del villano de la película. Y como sucede con *Un hombre soltero* (*A Single Man*, 2009) y *Cuerpo doble* (*Body Double*, 1984), vuelve a ser la vivienda de un hombre soltero.

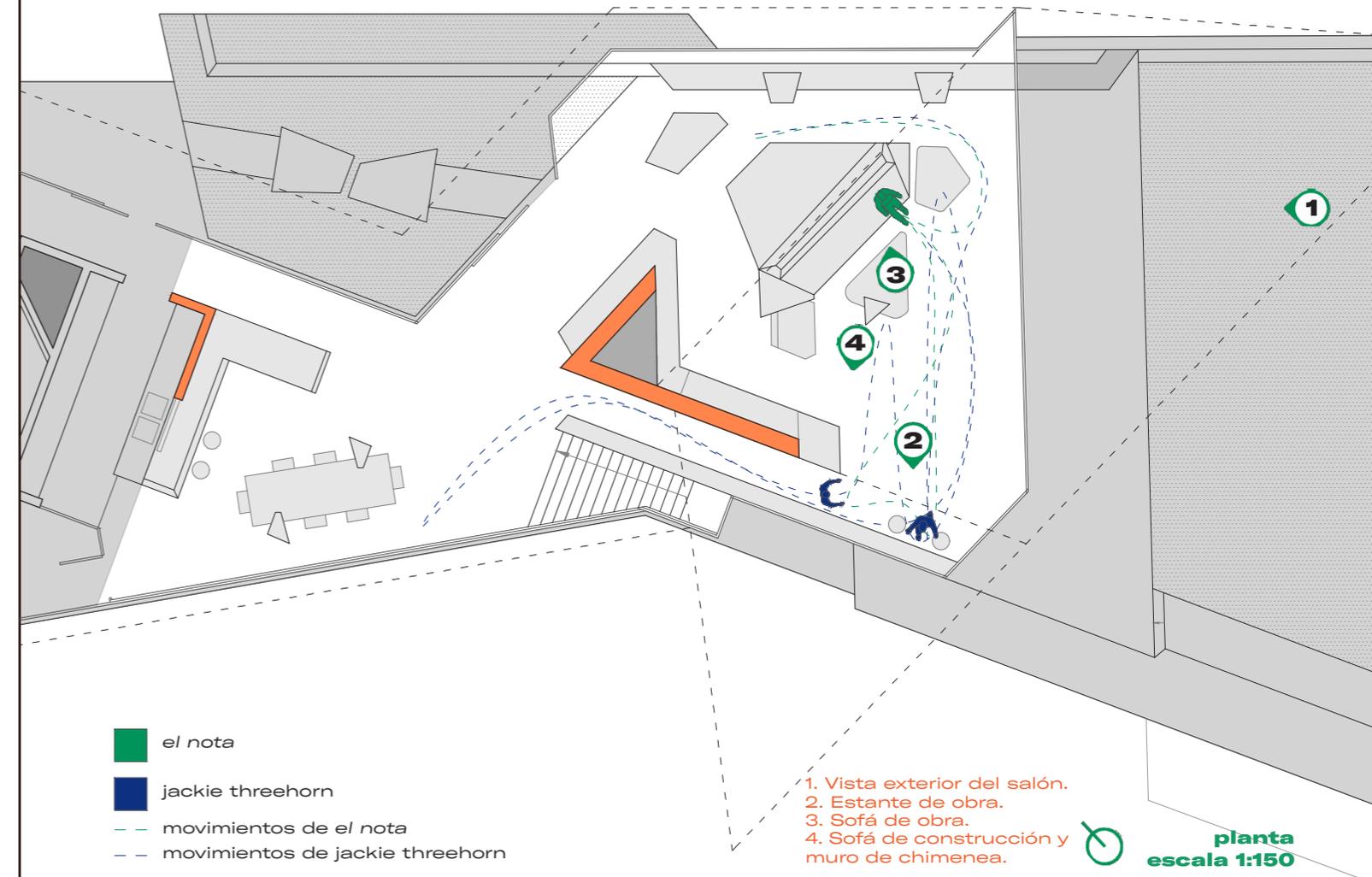
Aquí el domicilio se convierte en uno de tantos espacios peculiares

Fig.85



en los que suceden las singulares e irónicas escenas de la trama, junto, por supuesto, a la bolera de estilo *Googie* donde *el Nota* se reúne periódicamente con sus amigos para jugar a bolos. La casa refleja el poder adquisitivo de Threehorn, y a la vez sirve para mostrar a *el Nota*, de carácter más humilde, en un espacio que le resulta ajeno. El millonario además tiene cierta afección por ser el anfitrión de grandes fiestas en su casa, teniendo cierta similitud con su dueño en la vida real.

La primera aparición de la obra es desde su exterior, observando cómo el salón se abre a la terraza a través de la cristallera; mostrando en el plano también la cubierta con casetones y la piscina. La escena se desarrolla únicamente en el salón y los interiores no se ven modificados puesto que el mobiliario es de obra. Más adelante, se observa parte de la cocina a través de un pasillo al que *el Nota* se asoma.



94



95

otras apariciones e influencias

Dada la extrovertida personalidad de Jim Goldstein la Residencia Sheats/Goldstein ha sido utilizada en incontables reportajes fotográficos; tanto para revistas de moda –*Vogue*, *Interview*, *Vanity Fair*, *Treats* o *Sharp*, entre muchas otras–, como para revistas de diseño de interiores y arquitectura –*Architectural Digest*, *Insider*, *Apollo*, *VQR*, *Condé Nast Traveler*, etcétera–. En muchas de ellas, es el propio Goldstein el que resulta protagonista del reportaje, ya que el millonario es una celebridad en sí mismo, y documenta todas las apariciones del domicilio en su página web.

La vivienda ha servido de escenario para las fotografías de múltiples personajes célebres. Se da el caso con las actrices Jennifer Lawrence (*Vanity Fair*, noviembre 2014), Milla Jovovich (*CR Fashion Book*, 2013), Lizzy Caplan (*Untitled*, #8) o Adèle Exarchopoulos (*Vogue Russia*, junio 2016), o músicos como Robin Thicke (*LA Confidential*, invierno 2014), el dúo Daft Punk (*CR Fashion Book*, 2013) o Babyface –para la portada de su álbum *Return of the Tender Lover* lanzado en 2015–.

Aparte, se ha dejado ver en campañas promocionales para reconocidas marcas como Gucci –con fragancias promocionadas por los actores Blake Lively y James Franco en 2012– o Jimmy Choo –para su colección de moda de hombre de invierno de 2014, con el actor Kit Harington–.

Otras apariciones notables de la residencia se producen en los videos musicales de hip hop de *Let's Get Blown* (2004) de Snoop Dogg en colaboración con Pharrell Williams, y *Feds Watching* (2013) de 2 Chainz, también con Williams. En ambos vídeos la acción representada es muy similar: una fiesta en las que los cantantes principales son los dueños de la casa, representándoles como adinerados solte



Fig.86



Fig.87



Fig.88



Fig.89

Fig.86_La actriz Jennifer Lawrence para *Vanity Fair*.

Fig.87_La actriz Lizzy Caplan para *Untitled*.

Fig.88_Daft Punk junto a Milla Jovovich para *CR Fashion Book*.

Fig.89_Blake Lively en el anuncio de la fragancia de la marca Gucci.



Fig.90



Fig.91



Fig.92

Fig.90_Jim Goldstein, el dueño de la vivienda.

Fig.91_Babyface en el vídeo musical de *We've Got Love* (2015).

Fig.92_Lucy Liu en *Los ángeles de Charlie: Al límite* (*Charlie's Angels: Full Throttle*, 2003).

ros –similares a la situación en la vida real del dueño– y permitiendo ver el funcionamiento de las tecnologías de la vivienda. Además se puede comprobar la escala debido a la numerosa cantidad de personas que aparecen como invitados. Los vídeos *It's All About You (Not About Me)* (1999) de Tracie Spencer y *We've Got Love* (2015) de Babyface también tienen lugar aquí.

En televisión, se ha mostrado en las series *Snowfall* (2017-) creada por John Singleton, Eric Amadio y Dave Andron–que retrata la ciudad de Los Ángeles en la década de los ochenta–, en *Make Them Birds Fly*, el segundo episodio de su primera temporada; y en la serie *Southland* (2009-2013) de la creadora Ann Biderman, en *Babel*, el tercer episodio de la primera temporada.

La residencia también ha sido elegida como escenografía por el cine más allá de *El gran Lebowski*. Sus primeras apariciones fueron en las películas eróticas *Unleashed* (1996) y *Possessions* (1997) dirigidas por Andrew Blake, dándole sentido a que el personaje creado por los Coen para residir en ella fuese un magnate del porno.

En *Bandits (Bandidos)* (*Bandits*, 2001) de Barry Levinson se convierte en el hogar de unos ladrones de bancos, volviendo a verse la arquitectura de Lautner como el espacio de residencia de los villanos. En *Los ángeles de Charlie: Al límite* (*Charlie's Angels: Full Throttle*, 2003) dirigida por McG se convierte en el hogar de la espía Alex, el personaje de Lucy Liu; mientras que también aparece en el corto de ciencia ficción *Digilis* (2014) de Peter Rox. Ambas apariciones destacan su carácter futurista y atemporal.

conclusión

A través del estudio de la relación que la obra de John Lautner ha tenido con los medios audiovisuales se puede observar cómo se repiten una serie de patrones, a pesar de que inicialmente la intención del uso de sus construcciones como escenografía tenga finalidades diversas.

Por una parte, sus viviendas en el sur de California forman parte del imaginario arquitectónico de la zona, especialmente en la ciudad de Los Ángeles. Es por ello, y por el fuerte carácter visual que sus geometrías proporcionan, que uno de sus fines reiterados es el de servir como icono para situar la acción en relación a su localización.

De la misma manera, el perfil vanguardista y las formas imposibles que Lautner alcanzaba con todos sus materiales han llevado a ver su arquitectura como futurista y atemporal. Esto ha derivado en que se la vincule en ciertas ocasiones con géneros de ciencia ficción.

Otra de las características que se destacan en sus creaciones es la ostentación que su trabajo con el hormigón desprende, siendo al mismo tiempo sofisticadas y soberbias. Esto las ha llevado a que el

mundo de la moda ponga un ojo en ellas, convirtiéndolas tanto en escenografías de desfiles de alta costura como en el marco de muchas sesiones de fotos.

A pesar de todos estos diferentes puntos de partida para su admiración, el perfil con el que se las suele relacionar en la mayoría de obras –sobre todo en la gran pantalla– tiende a ser el mismo: un hombre soltero, adinerado y que en muchos casos suele ser el personaje antagonista de la obra. Su domicilio sirve tanto para mostrar su poderío por la magnitud del mismo y para crear un aura de misticismo alrededor del mismo.

Esto invita a pensar sobre si sus residencias se eligen como sets por sus propios valores o si se han convertido en un cliché de la industria siendo encasilladas a acoger un personaje arquetípico en sus muros.

Independientemente de cuál sea la respuesta, la misma no resta valor arquitectónico a las obras ni desluce el trabajo de Lautner en ellas. A fin de cuentas, sigue siendo su imagen la que se difunde en estas representaciones de modo incesante.

bibliografía - websites

publicaciones

Ahi, M. J., Karaoghlanlan, A. (2013) 'A Single Man (2009)' Interiors.

Amelar, S. (2008) *Between Earth and Heaven: The Architecture of John Lautner, Architectural Record, MCGRAW HILL INC.*

Bergfelder, T., Harris, S., Street, S. (2007) *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*, Amsterdam University Press: Amsterdam

Campbell-Lange, B.-A. (2005) *John Lautner : 1911-1994 : la disolución del espacio*, Taschen: Köln

Colomina, B., Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (2010) *Privacidad y publicidad : la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Cendeac: Murcia.

Díez Martínez, D., Esteban-Maluenda, A. (2012) 'Tecnología en forma. La mediática arquitectura de John Lautner', 'Teatro Marittimo' (Madrid), Ed. Fundación Diego de Sagredo, nº 2, marzo 2012, pp. 86-107

Díez Martínez, D. (2014) 'La fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur de California', rita, 1(2), 62-67

Díez Martínez, D. (2017) 'Casa Goldstein. Californication', The New York Times Style Magazine, nº 2, abril 2017, pp. 140-157

Escher, F. (2010) John Lautner, architect, Ellipsis: Londres.

Gebhard, D., Winter, R. (2003) *An Architectural Guidebook to Los Angeles*, Rev. ed., ed, Gibbs Smith: Salt Lake City.

Hess, A., Weintraub, A. (1999) *The Architecture of John Lautner*, Universe: New York.

Lautner, J. (1964) 'Casa "Chemosphere"', *Informes de la Construcción*, 17(165), 17-21

McCoy, E. (1985) 'John Lautner: Nine Concrete Houses' catalog, Friends of the Schlinder House

Méndez Baiges, M. (2014) 'La razón poética: La imagen de la arquitectura moderna en la fotografía artística actual.', AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, (26)

Scurlock, H. J. (2015) 'From Google to great: uncovering truth and beauty in John Lautner's architecture'.

Soto, J. (2012) *Las imágenes y la sociedad (o las imágenes, la sociedad y su desciframiento)*, Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social, Universitat Autònoma de Barcelona: Departament de Psicologia de la Salut y Psicologia Social

videografía

The Spirit of Architecture: John Lautner. 1990. [Documental] Bette Jane Cohen. Estados Unidos.

Infinite Space: The Architecture of John Lautner. 2008. [Documental] Murray Grigor. Estados Unidos.

websites

<https://www.johnlautner.org> [5 de abril de 2019]

<https://www.imdb.com/> [5 de abril de 2019]

<https://www.archdaily.com/362932/a-look-at-hollywood-s-love-affair-with-john-lautner> [10 de abril de 2019]

<http://www.voicesofeastanglia.com/2012/09/the-chemosphere-house.html> [5 de junio de 2019]

<http://blackholereviews.blogspot.com/2012/11/filming-location-body-double.html> [5 de junio de 2019]

<https://www.nytimes.com/2015/05/17/movies/going-back-to-the-future-for-tomorrowland-from-disney.html> [16 de julio de 2019]

<https://www.admagazine.fr/decoration/visite-deco/diaporama/la-schaffer-house-de-john-lautner/5019> [25 julio de 2019]

<https://www.plantlightbook.net/2018/01/30/schaffer-residence-in-los-angeles/> [25 de julio de 2019]

<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7716/lessons-we-can-learn-from-a-single-man> [8 de agosto de 2019]

<https://la.curbed.com/2012/7/3/10355698/the-lautner-house-torn-down-to-expand-a-lautner-house> [11 de agosto de 2019]

<http://mylifeintheglowoftheouterlimits.blogspot.com/2014/12/episode-spotlight-duplicate-man-12191964.html> [13 de agosto de 2019]

relación de imágenes

la arquitectura como imagen

una sociedad visual

FIG.1 (*Wikimedia Commons*) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Family_watching_television_1958.jpg

FIG.2 (*Reddit*) https://external-preview.redd.it/gJeRTiFtmTuuybACy2BQ-jndRy10a4FmqY3_maATx0B1.jpg?auto=webp&s=b3206fff4fc851b8ea3a27bc85b0745172cccae5

FIG.3 (*Springer Nature*) https://media.springernature.com/original/springer-static/image/chp%3A10.1057%2F978-1-137-48769-8_3/MediaObjects/378512_1_En_3_Fig2_HTML.gif

arquitectura en el cine

FIG.4 (*Grand Palais Magazine*) https://www.grandpalais.fr/sites/default/files/user_images/30/91-1_sortie_dusine_1895.jpg

FIG.5 (*Wikimedia Commons*) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Arriv%C3%A9_d%27un_train_en_gare_de_La_Ciotat.jpg

FIG.6 (*Tiempo de Cine*) <https://i2.wp.com/www.tiempodecine.co/web/wp-content/uploads/2016/09/1378993122-5231c3e2c15b0-002-a-trip-to-the-moon-the-redlist.jpg?resize=1024%2C794&ssl=1>

FIG.7 (*Pinterest*) <https://i.pinimg.com/originals/87/ef/5d/87ef5de6024d28c8e128e7a9338dae77.jpg>

FIG.8 (*Artistic Metropol*)<http://artisticmetropol.es/web/wp-content/uploads/dr-caligari.jpg>

FIG.9 (*Flashbak*) <https://flashbak.com/wp-content/uploads/2016/08/BTS-Sunset-Boulevard-2-ws.jpg>

FIG.10 (*WordPress: puppetspicture*) <https://puppetspicture.files.wordpress.com/2015/04/the-avengers-age-of-ultron-vfx.jpg>

John Lautner: naturaleza, tecnología y espacio

inicios y primeras inclinaciones

FIG.11 (*Bukowskis*) https://d2mpxrccad19ou.cloudfront.net/item_images/410344/8686329_bukobject.jpg

FIG.12 (*Los Angeles Times*) <https://www.trbimg.com/img-59089dba/turbine/la-1493736886-1m718x6k2x-snap-image>

FIG.13 (*Flickr*) https://farm4.staticflickr.com/3688/9415931605_9f4f0a243a_b.jpg

FIG.14 (*Flickr*) https://farm3.staticflickr.com/2820/9415931343_deb319887c_b.jpg

experiencia en taliesin

FIG.15 (*Tumblr: drtuesdayjohnson*) <https://i.pinimg.com/originals/9d/81/f8/9d81f8bf622a85ec1cc926fa2cdfc90e.jpg>

FIG. 16 (*Scala Archives*) <http://www.scalararchives.com/scalapic/020310/c/A400564c.jpg>

FIG.17 (*Frank Lloyd Wright's Taliesin*) <https://www.taliesinpreservation.org/wp-content/uploads/2019/05/3802.jpg>

FIG.18 (*CA magazine*) <http://camagazine.es/wp-content/uploads/2017/01/john-lautnerhouse-1440x930.jpg>

FIG.19 (*The Iris*) https://d3vjn2zm46gms2.cloudfront.net/blogs/2011/07/27011957/lautner_garcia_exterior.jpg

obra y difusión audiovisual

primeros años (1939-1959): marcando la diferencia

FIG.20 (*WordPress: antihero.me*) <http://artimirror.me/wp-content/uploads/2018/05/archaicawful-1940-living-room-furniture-pictures-design.jpg>

FIG.21 (*Tumblr: cosmicinspirocloud*) https://66.media.tumblr.com/48bdba9b46b0b928e4c0b808b1da472c/tumblr_pb2ri30wgr1qzsvmgo1_500.jpg

FIG.22 (*Tumblr: cosmicinspirocloud*) https://66.media.tumblr.com/f7ddc7cd31953523d4a7d37f01a18c11/tumblr_pb2s5kdAUy1qzsvmgo1_500.jpg

FIG.23 (*Inside SoCal*) <http://www.insidesocal.com/davidallen/files/import/35126-henrys5.jpg>

FIG.24 (*Crosby Doe Associates*) <https://crosbydoe.com/wp-content/uploads/2008/05/hampstead-3778-lautner-gantvoort-residence-3.jpg>

FIG.25 (*Parson Architecture*) <http://www.theblog.parsonarchitecture.com/wp-content/uploads/2015/03/01-Overall.jpg>

FIG.26 (*Crosby Doe Associates*) <https://crosbydoe.com/wp-content/uploads/2008/04/san-antonio-67710-lautner-hubbard-motel-2.jpg>

FIG.27 (*Los Angeles Times*) <https://ca-times.brightspotcdn.com/dims4/default/8c408a3/2147483647/strip/true/crop/2000x1333+0+0/resize/1680x1120!/quality/90/?url=https%3A%2F%2Fca-times.brightspotcdn.com%2F34%2F68%2Ffe37f98c7dc9802f88df2c003de59%2Ffla-fi-hp-home-pictures-20190713-009>

FIG.28 (*Instagram*) https://scontent-lhr3-1.cdninstagram.com/vp/92efe45f54ccff0c4f4bb1c70e0bb3e3/5DEA7620/t51.2885-15/e35/60495890_341893826509422_1425510884347261320_n.jpg

representaciones destacadas

FIG.29 (*ArchDaily*)https://images.adsttc.com/media/images/515c/0831/b3fc/4b2b/a700/003a/large_jpg/Jacobsen_House.jpg?1364985900

FIG.30 <https://imgix.bustle.com/rehost/2016/9/13/be8f487d-0227-4cc1-892f-05fc2a6c4921.jpg?w=970&h=546&fit=crop&crop=faces&auto=format&q=70> (Bustle)

FIG.31 (*Burns Office*) http://www.burns-office.com/wp-content/uploads/2018/03/TEB_2017-07-23-12.37.49.jpg

FIG.32 (*Joe Fletcher*) https://res.cloudinary.com/allyou/image/upload/c_limit,t_h_1200,w_3000/v1/7/1834/images/8661225/Lautner_03_alcr6e

FIG.33 (*Architectural Digest*) <https://i.pinimg.com/originals/75/51/dc/7551dc093ac4c559f45547708ffb490c.jpg>

FIG.34 (*Curbed Los Angeles*) <https://i.pinimg.com/originals/43/a4/2c/43a42c206d3a267d50781884ce3598f6.jpg>

FIG.35 (*Flickr*) https://live.staticflickr.com/1481/25455255285_fc164cd256_b.jpg

a single man

FIG.36 (*Roger Eberet*) https://static.rogerebert.com/uploads/movie/movie_poster/a-single-man-2009/large_fxj5yXtckGNsMy6MsyD1SmarAHY.jpg

otras apariciones e influencia

FIG.37 (*I Am Not a Stalker*) <https://i.pinimg.com/originals/43/a4/2c/43a42c206d3a267d50781884ce3598f6.jpg>

FIG.38 (*I Am Not a Stalker*)<https://i1.wp.com/www.iamnotastalker.com/wp-content/uploads/2010/09/Screenshot5577.jpg>

FIG.39 (*I Am Not a Stalker*) <https://i1.wp.com/www.iamnotastalker.com/wp-content/uploads/2010/09/Screenshot5584.jpg>

años intermedios (1960-1970): experimentación y crecimiento

FIG.40 (*WordPress: marinachetner*) https://marinachetner.files.wordpress.com/2012/03/schulman_silvertop-los-angeles-calif-1980.jpg?w=768&h=615

FIG.41 (*Voices of East Anglia*) <http://www.voicesofeastanglia.com/wp-content/uploads/2012/09/The-Chemsphe-House-VOEA-704x400.png>

FIG.42 (*Tumblr: edificecomplex*) https://66.media.tumblr.com/tumblr_m40grySPvt1qzqu7o1_640.png

FIG.43 (*The Spaces*) https://thespaces.com/wp-content/uploads/2017/11/John-Lautner-Tolstoy-house-Hillside_road-1-1050x680.jpg

FIG.44 (*Archinect*) <https://archinect.imgix.net/uploads/38/38bgl0sbji8q6a1z.jpg?fit=crop&auto=compress%2Cformat&w=728>

FIG.45 (*Tumblr: b22-design*) https://66.media.tumblr.com/0f8765e99ac946e8bd7c1339222550d3/tumblr_mvh2ttSzS61rkwvi9o1_500.jpg

FIG.46 (*Vanity Fair*) <https://aws.revistavanityfair.es/prod/designs/v1/assets/1000x666/110314.jpg>

FIG.47 (*Tumblr: ofhouses*) https://66.media.tumblr.com/9b9d07e0451eee9b2a36bd8438bef169/tumblr_pgy94d3sgtIwhq1io8_r1_640.jpg

FIG.48 (*Grafitat*) <http://www.grafitat.com/wp-content/uploads/2013/08/Walstrom2.jpg>

FIG.49 (*Grafitat*)<http://www.grafitat.com/wp-content/uploads/2013/08/Walstrom4.jpg>

representaciones destacadas

FIG.50 (*Angulo Arquitectura*) http://anguloarquitectura.com/wp-content/uploads/diamonds-are-forever_elrod-house_frame-021.jpeg

FIG.51 (*Angulo Arquitectura*) http://anguloarquitectura.com/wp-content/uploads/elrod_house_fashion.jpg

FIG.52 (*Film Locations*)https://filming.90210locations.info/wp-content/uploads/2011/02/clays_house.jpg

FIG.53 (*San Francisco Valley Blog*) <http://1.bp.blogspot.com/-q2oyrKVpyPs/VAqsGB1M-MI/AAAAAAAAARjY/xWcxZdo-K8/s1600/vlcsnap-2014-09-05-22h20m10s82.jpg>

chemosphere

FIG.54 (*Wanken*) <http://blog.wanken.com/wp-content/uploads/2012/03/john-lautner-chemosphere-06.jpg>

FIG.55 (*WikiArquitectura*) https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Casa_Malin_4.jpg

FIG.56 (*Julius Shulman*) <https://www.juliusshulman.org/images/%23-32.jpg>

FIG.57 (*Something's Not Right*) <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/Chemosphere+2.jpg>

FIG.58 (*Julius Shulman*) [https://www.juliusshulman.org/images/%232\(1\).jpg](https://www.juliusshulman.org/images/%232(1).jpg)

doble cuerpo

FIG.59 (*IMDb*) https://m.media-amazon.com/CRO,0,182,268_AL_.jpg

otras apariciones e influencia

FIG.60 (*YouTube*) https://www.youtube.com/watch?v=A-d_hJ9mIjU

FIG.61 (*GTA Wiki*) <https://vignette.wikia.nocookie.net/es.gta/images/1/11/Sa>

<nandreas-chemosphere.png/revision/latest?cb=20131015163708>

FIG.62 (*Seeing Stars*) <https://www.seeing-stars.com/Locations/CA1/Round-House.jpg>

FIG.63 (*Seeing Stars*) <https://www.seeing-stars.com/Locations/CA1/DrewShot.jpg>

FIG.64 (*LiveJournal: planettom*) <https://i.pinimg.com/originals/3c/bc/f1/3cbcf1777d0f54df841f515f59ebf6df.png>

FIG.65 (*Reddit*) <http://i.imgur.com/I16zHRb.jpg>

FIG.66 (*Simpsons Fandom Wiki*) https://vignette.wikia.nocookie.net/simpsons/images/e/ec/Holidays_of_Future_Passed_27.JPG/revision/latest?cb=20130625183646

etapa tardía (1971-1994): proyectando desde la experiencia

FIG.67 (*Pencil*) http://www.pencil.com/files/U_19_882004254114_goldstein01.jpg

FIG.68 (*WikiArquitectura*) https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Arango_12.jpg

FIG.69 (*Tumblr: ofhouses*) https://66.media.tumblr.com/4aa50160324b01bc78ba9365b01a8eaf/tumblr_og0hopQMwq1twhq1io7_1280.jpg

FIG.70 (*John Lautner Foundation*) <https://i.pinimg.com/originals/a1/98/59/a198594b764d667bbc38bdclac4f0d3b.jpg>

FIG.71 (*Architectural Digest*) <https://media.architecturaldigest.com/photos/582d148fefb84d105bd02291/master/pass/ISeca4gk1ml6db1000000000.jpg>

FIG.72 (*Pinterest*) <https://i.pinimg.com/originals/33/5f/e1/335fe128f54258f6c4f3f59178e9f5a.png>

FIG.73 (*Wallpaper*) https://cdn.wallpaper.com/main/styles/responsive_1200w_scale/s3/legacy/gallery/17050917/testuser5_mar2009_02_beyer_build_jp200309_L0nyDW_VqWEym.jpg

FIG.74 (*Flickr*) https://live.staticflickr.com/6131/5977370130_6861ea66f8_b.jpg

FIG.75 Fotografía escaneada del libro «The Architecture of John Lautner» de A. Weintraub y A. Hess

FIG.76 (*Cellcode*) <https://i0.wp.com/i.pinimg.com/originals/41/a4/b5/41a4b544c8899c67bd51391ad2f8289d.jpg>

representaciones destacadas

FIG.78 (*Pursuitist*) https://cdn.pursuitist.com/wp-content/uploads/2015/05/louis-vuitton-rest_2016_1.jpg

FIG.79 (*Metro Ecuador*) <https://media.metrolatam.com/2019/09/02/avengersla-casade-a31493ab0d33d80580b3e7b63d5284cb-800x400.jpg>

casa sheats

FIG.80 (*Architectural Digest*) <https://media.architecturaldigest.com/photos/57179b4f9ed5af6a73fbd835/master/pass/lautner-house.jpg>

FIG.81 (*James Goldstein*) http://jamesfgoldstein.com/wp-content/uploads/2015/07/CARD2_45-copy.jpg

FIG.82 (*Architectural Digest*) https://cdn.wallpaper.com/main/styles/fp_1540x944/s3/2016/02/p2.jpg

FIG. 83 (*James Goldstein*) http://jamesfgoldstein.com/wp-content/uploads/2015/07/CARD2_44-copy.jpg

el gran lebowski

FIG.84 (*Flix Brewhouse*) <http://flix.filmdb.peachcinemas.com/FilmImages/18/1/8413/74-big-lebowski-rug-style-international-us-1-sheet-1998-01-811x1200.jpg>

FIG.85 (*Parade*) <https://static.parade.com/wp-content/uploads/2018/03/big-lebowski-ftr.jpg>

otras apariciones e influencia

FIG.86 (*Vanity Fair*) <https://i.pinimg.com/originals/a4/a8/3a/a4a83aa0d272cd-c20e8bbbe1a2667c0b.jpg>

FIG.87 (*El Universo*) https://www.eluniverso.com/sites/default/files/styles/powgallery_1024/public/fotos/2013/08/vi1.jpg?itok=8NHicCXL

FIG.88 (*Celeb Mafia*) https://celebmafia.com/wp-content/uploads/2015/11/li-zzy-caplan-photoshoot-for-the-untitled-magazine-september-2015-_6.jpg

FIG.89 (*Elle*) https://hips.hearstapps.com/ell.h-cdn.co/assets/cm/15/02/54ad9b4584213_-_elle-blake-gucci-ad-mdn.png

FIG.90 (*Attraction Management*) http://leisureopportunities.co.uk/images/HIGH8322_495449.jpg

FIG.91 (*Okayplayer*) <https://www.okayplayer.com/wp-content/uploads/2015/11/babyface-weve-got-love-video-715x414.png>

FIG.92 Captura minuto 00:22:32

capturas de películas

un hombre soltero

minuto 00:03:08

minuto 00:05:42

minuto 00:13:39

minuto 00:15:08

cuerpo doble

minuto 00:18:12

minuto 00:19:06

minuto 00:26:45

minuto 00:55:05

el gran lebowski

minuto 01:15:58

minuto 01:16:09

minuto 01:18:36

minuto 01:19:00

cronologías

primeros años

https://www.plantlightbook.net/wp-content/uploads/2018/01/1joe_fletcher_johnlautner_01.jpg

<https://i.pinimg.com/originals/95/f4/8e/95f48e39788ceb07e055253caea5b53.jpg>

<https://www.usmodernist.org/lautner-foster-6.jpg>

<https://i.pinimg.com/originals/76/24/62/7624621c7f751cd9dfce7e027ded89ef.jpg>

<https://i.pinimg.com/originals/4a/21/4a/4a214a573e2c3d956adc943e786f6444.jpg>

años intermedios

<http://www.epdlp.com/fotos/jlautner1.jpg>

<http://www.35milímetros.org/wp-content/uploads/2010/07/demolien.jpg>

https://hammer.ucla.edu/legacy/_processed_/csm_53_a9d95c55a2.jpg

106

<https://inhabitat.com/wp-content/blogs.dir/1/files/2014/08/John-Lautner-Silvertop-1.jpg>

<https://i.pinimg.com/originals/95/a6/f6/95a6f6ca7a0a13848b6878810aa61bde.jpg>

última etapa

https://media.npr.org/assets/img/2016/02/17/1_custom-072fb21dd04dc7ba1d-7b253eb6fcd8bbe4bfb38-s800-c85.jpg

[https://cdn.vox-cdn.com/thumbor/PNUq8HA1KbrwUAbua41JPQPd2X-Q=/0x0:3600x2400/1200x800/filters:focal\(1512x912:2088x1488\)/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_image/image/51853195/BTJ5.0.0.jpeg](https://cdn.vox-cdn.com/thumbor/PNUq8HA1KbrwUAbua41JPQPd2X-Q=/0x0:3600x2400/1200x800/filters:focal(1512x912:2088x1488)/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_image/image/51853195/BTJ5.0.0.jpeg)

<https://imgc.allpostersimages.com/img/print/u-g-PACQST0.jpg?w=550&h=550&p=0>

https://66.media.tumblr.com/036c49ad9bcf75a01ce0dd95b7942707/tumblr_ot71qd25me1twhqIio5_1280.jpg

https://spf Faust.files.wordpress.com/2012/02/arango_mar-brisas-1-1.jpg

