

DOMUS 1948-1978



LA CONFORMACIÓN
DEL ESPACIO INTERIOR
DOMÉSTICO A TRAVÉS DEL
MOBILIARIO

Julia Capomaggi



Curso académico:

Acta de calificación de tesis doctoral

Nombre y apellidos

Programa de doctorado

Unidad estructural responsable del programa

Resolución del Tribunal

Reunido el Tribunal designado a tal efecto, el doctorando / la doctoranda expone el tema de la su tesis doctoral titulada _____.

Acabada la lectura y después de dar respuesta a las cuestiones formuladas por los miembros titulares del tribunal, éste otorga la calificación:

NO APTO APROBADO NOTABLE SOBRESALIENTE

(Nombre, apellidos y firma) Presidente/a		(Nombre, apellidos y firma) Secretario/a	
(Nombre, apellidos y firma) Vocal	(Nombre, apellidos y firma) Vocal	(Nombre, apellidos y firma) Vocal	(Nombre, apellidos y firma) Vocal

_____, _____ de _____ de _____

El resultado del escrutinio de los votos emitidos por los miembros titulares del tribunal, efectuado por la Escuela de Doctorado, a instancia de la Comisión de Doctorado de la UPC, otorga la MENCIÓN CUM LAUDE:

SÍ NO

(Nombre, apellidos y firma) Presidente de la Comisión Permanente de la Escuela de Doctorado	(Nombre, apellidos y firma) Secretario de la Comisión Permanente de la Escuela de Doctorado
--	--

Barcelona a _____ de _____ de _____

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

DOMUS 1948-1978

LA CONFORMACIÓN DEL ESPACIO
INTERIOR DOMÉSTICO A TRAVÉS
DEL MOBILIARIO

TESIS DOCTORAL

AUTORA: JULIA CAPOMAGGI

DIRECTOR: XAVIER MONTEYS ROIG

2015

INDICE

*

RESUMEN PÁG. 7

ABSTRACT

*

MARCO DE LA INVESTIGACIÓN PÁG. 14

CLASIFICACIÓN-REORGANIZACIÓN CATEGÓRICA PÁG. 15

ORGANIZACIÓN DEL MATERIAL PÁG. 18

INSTRUMENTALIDAD DEL ARCHIVO PÁG. 19

METODOLOGÍA PÁG. 19

*

INTRODUCCIÓN PÁG. 21

*

CAPITULO 1: FUNDAS PÁG. 31

SUPERFICIES GRÁFICAS PÁG. 37

INTERIORES ESTAMPADOS

GRÁFICOS TRIDIMENSIONALES

SUPERFICIES VESTIDAS PÁG. 58

SUPERFICIES SUPERPUESTAS

ESCENARIOS

PAISAJES ALFOMBRADOS
DEBAJO DE LA MESA PÁG. 71

SIN PATAS

ALFOMBRAS VOLADORAS

*

CAPÍTULO 2: OBJETOS DISONANTES PÁG. 82

ESTILO PÁG. 84

FUERA DE ESCALA PÁG. 101

DESDE ABAJO PÁG. 106

SUPERBOXES PÁG. 110

*

CAPÍTULO 3: PERSONAJES PÁG. 121

SHOWROOMS PÁG. 126

SHOWROOMS: SHOW AND TELL

SHOWROOMS: ATELIERS DOMÉSTICOS

SHOWROOMS FETICHISTAS

SHOWROOMS GENEALÓGICOS

EXPOSICIÓN DOMÉSTICA PÁG. 146

EL COLECCIONISTA PÁG. 162

*

CAPÍTULO 4: BLANCOS Y TRANSPARENTES PÁG. 177

LOS INTERIORES BLANCOS PÁG. 180

ANUNCIOS BLANCOS

HABITACIONES BLANCAS

MANIFIESTO BLANCO

LAS CASAS DE VIDRIO PÁG. 208

EL INTERIOR GENÉRICO

ESCENAS GENÉRICAS

EL MUEBLE GENÉRICO

*

CAPÍTULO 5: AMBIENTES PÁG. 227

AMBIENTES UNIVERSALES: LA RETÍCULA Y EL MUEBLE PÁG. 232

AMBIENTES INTERSTICIALES: SISTEMAS DOMÉSTICOS PÁG. 247

AMBIENTES EFÍMEROS: HAPPENING, ENVIRONMENTS Y
ESPACIO ACTIVO PÁG. 258

ISLAS DOMÉSTICAS

PARKINGS, CAMPINGS Y BURBUJAS

AMUEBLAR EL CAMPO

*

CONCLUSIONES PÁG. 280

*

BIBLIOGRAFÍA PÁG. 292

*

TRADUCCIONES PÁG. 314

RESUMEN



ABSTRACT

Domus 1948-1978

La conformación del espacio interior doméstico a través del mobiliario.

Esta investigación elabora una teoría sobre las formas que el espacio interior toma a través del mobiliario que lo construye, centrándose en los interiores domésticos difundidos por la revista *Domus* durante la segunda etapa de dirección (1948-1978) de Gio Ponti.

Durante este período, la revista se estructura en torno al *arredamento*, el acto de amueblar, de disponer y construir el espacio habitable con muebles según un gusto o estilo. Amueblar se refiere tanto a disponer los muebles como a diseñar la relación que existe entre ellos.

El panorama italiano es especialmente fructífero debido al crecimiento de la producción industrial y los medios de comunicación en la posguerra, junto con los cambios económicos, culturales y sociales que dieron forma a la cultura del *arredamento*.

El marco del trabajo se limita a los años en los que Gio Ponti fue, por segunda vez, director de la revista, pues coincide con el período más fructífero en el desarrollo de la industria, el diseño y el campo teórico.

La revista *Domus* publicó tanto interiores domésticos de obras paradigmáticas de la historia de la arquitectura como interiores exuberantes, modestos, innovadores, tradicionales o vulgares que solo tienen valor por sí mismos.

De un modo consciente, Ponti ocupó esta grieta editorial y disciplinar para utilizarla como aglutinador y eje principal de un discurso en torno a la casa. Abordar la obra de un director y un editor que clasifica, selecciona y organiza los ejemplos permite filtrar el material a través de una única mirada; esta mirada tiene una gran relevancia para el marco de este estudio. Ponti seleccionó los interiores domésticos que conformarán este trabajo, pero la inmediatez de la producción de la revista no ha permitido una visión global y conjunta del material publicado para poder trazar trayectorias alrededor de las cuales construir un discurso sobre el interior doméstico.

¿Cómo es el interior doméstico que divulga *Domus*?, ¿cuáles son los instrumentos necesarios para definirlo?, ¿cuál es la aportación teórica de la revista sobre el tema?, y ¿cuáles son los mecanismos a través de los cuales se conforma el espacio interior doméstico en la segunda mitad del siglo xx?

El material de este trabajo se organiza en cinco categorías. Todas ellas

se definen por ser las que agrupan una mayor cantidad ejemplos y una mayor radicalidad de las propuestas publicadas, y que, al agruparse y acumularse, conforman una secuencia narrativa continua y sin interferencias del cuerpo del estudio.

En el primer capítulo, "Fundas", se investiga el tratamiento de la superficie en el interior doméstico, empezando por el tratamiento más superficial de la superficie, el de menor grosor, el grafismo, hasta conformarse en superficies vestidas que comienzan a separarse y redefinen los límites del espacio.

En el capítulo "Objetos disonantes" se estudian aquellos interiores domésticos en los que los objetos tensionan el espacio que los contiene, bien sea por una disonancia estilística, escalar o figurativa, o bien por cómo son percibidos. Los objetos mantienen una posición lo suficientemente autónoma en el espacio que los contiene como para construir un significado por sí mismos.

El capítulo tercero se centra en los personajes que aparecen en *Domus*, artistas que utilizan el espacio doméstico como primer campo de experimentación de una forma de vida, un posicionamiento filosófico o una postura política, o un coleccionista donde los objetos hablan por él.

El capítulo cuarto se centra en los interiores domésticos "Blancos y transparentes", publicados en *Domus* que fueron diseñados como si fueran anuncios o imágenes. La imagen informa el espacio arquitectónico y construye una nueva realidad: la realidad impresa.

En el último capítulo, el mueble ya no se mide en contraste con el espacio arquitectónico, pues este ni lo define ni lo potencia. Al desaparecer el espacio arquitectónico, el mueble define el espacio doméstico para transformarse en el medio que establece una condición estable de equilibrio con el medio natural.

Domus 1948-1978: Shaping domestic interior space through furniture

This research aims to develop a theory about how interior spaces have been shaped by the furniture in them, focusing on domestic interiors published in the magazine *Domus* during Gio Ponti's second tenure as editor in chief (1948-1978).

During this period, the magazine's discourse focused on the concept of *arredamento*: the act of building a living space using furniture. The verb "to furnish" refers both to selecting furniture and to designing the relationship between the pieces.

The Italian scene is particularly fruitful in this respect due to the growth of industrial production and the media during the post-war period, along with economic, cultural and social changes which shaped the *arredamento* culture.

The framework of this research is limited to the years of Gio Ponti's second tenure as director of the magazine, since it coincides with the most productive period in the development of industry, design and the theoretical field.

Domus magazine published the domestic interiors of paradigmatic works in the history of architecture in addition to exuberant, modest, innovative, traditional or vulgar interiors which have value only in and of themselves.

In a conscious way, Ponti occupied this editorial and disciplinary niche in order to use it as a unifying and central axis within the discourse on the house. Dealing with the work of a magazine director and editor who classified, selected and organized his examples allows for filtering the material through a single perspective; this outlook is highly relevant in the context of this study. Ponti selected all the domestic interiors that are included in this work, but the immediacy of the magazine's production did not provide for a comprehensive and global vision of the published material that would allow for laying out trajectories to serve as the foundation for building a discourse on the domestic interior.

What are the qualities of the domestic interior published by *Domus*? What are the tools we need to define it? What theoretical contribution does the magazine make on the subject? And what are the mechanisms used to shape domestic interior space during the second half of the twentieth century?

The material in this work is organized into five categories. They are all defined as those categories which included the largest number of examples and the most radical ones from among the published proposals; all together, when they are compiled, they create a continuous narrative sequence, without interferences from the body of the study.

The first chapter, "Covers", investigates the treatment of surfaces in domestic interiors, beginning with the most superficial of surface treatments, the thinnest graphic treatment, and spanning all the way to dressed surfaces that begin to differentiate themselves, redefining the limits of the space.

The chapter called "Dissonant objects" focuses on domestic interiors where objects enter into tension with the space that contains them, either through stylistic, scalar or figurative dissonance, or through how they are perceived. Objects maintain a sufficiently autonomous position in the space that contains them, enabling them to construct meaning all by themselves.

The third chapter focuses on the figures who appear in *Domus*, artists who use domestic space as the first field for experimenting with a way of life, a philosophical position or a political stance, or a collector where the objects speak for him.

The fourth chapter focuses on the "White and transparent" domestic interiors published by *Domus*, which were designed like advertisements or images. The image informs the architectural space and constructs a new reality: a printed reality.

In the final chapter, furniture is no longer measured in contrast with the architectural space, since the latter does not define it or promote it. With the disappearance of architectural space, it is furniture that defines domestic space, becoming the medium that establishes a stable state of balance with the natural environment.



MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo principal de esta investigación consiste en indagar la forma de amueblar el espacio interior doméstico que promovió la revista milanesa *Domus*. El marco del trabajo se limita a los años en los que Gio Ponti fue, por segunda vez, director de la revista, años que coinciden con el período más rico del desarrollo de la industria, el diseño y las prácticas teóricas tanto en el panorama italiano como en el internacional.

Si bien la revista publicó numerosos interiores (de barcos, de espacios de trabajo, de edificios públicos o privados, etc.), este trabajo se centra exclusivamente en los interiores domésticos, un tema que define el eje de la revista y que, además, constituye el interés primordial de su director, quien aglutinó diferentes disciplinas a través de intereses comunes.

Domus publicó tanto interiores domésticos de casos paradigmáticos de la historia de la arquitectura como interiores exuberantes, modestos, innovadores, tradicionales u ordinarios que solo tenían valor por sí mismos. Estos interiores no habían sido registrados en ningún otro medio de difusión de la arquitectura al tratarse de un tema que históricamente se había considerado menor, el último eslabón del proyecto arquitectónico que se relegaba al campo del diseño interior y de las revistas de decoración.

Ponti ocupó conscientemente esta grieta editorial y disciplinar para utilizarla como aglutinador y eje principal de un discurso en torno a la casa.

Abordar la obra de un director/editor que clasifica, selecciona y organiza los ejemplos permite establecer un filtro del material a través de una mirada única y singular que resulta de máxima relevancia para el marco de este estudio. Ponti fue quien seleccionó los interiores domésticos que conformarán este trabajo, pero la inmediatez de la producción de la revista no ha permitido una visión global del material publicado para poder trazar trayectorias alrededor de las cuales construir un discurso sobre el interior doméstico.

Los ejemplos se clasifican en cinco categorías que, finalmente, conforman los cinco capítulos de la tesis: "Fundas", "Objetos disonantes", "Personajes", "Blancos y transparentes" y "Ambientes".

CLASIFICACIÓN. REORGANIZACIÓN CATEGÓRICA

El primer número dirigido por Gio Ponti incluye un artículo titulado “Consigli per la casa”, firmado por Mario Tedeschi, que se centra en el problema del mobiliario y lo clasifica en seis puntos: “muebles esenciales o exactos”, “muebles en serie”, “muebles fuera de serie”, “la belleza en la casa”, “muebles viejos y coleccionismo” y, por último, “composición y color”.¹

Mientras que el mueble esencial es el mueble básico y necesario para desarrollar la vida diaria y los muebles en serie se refieren a la creación de un modelo ejecutado según una técnica exacta, el mueble fuera de serie es aquel mueble experimental que define las líneas de futuras series que representa la “expresión de la personalidad” en tanto que la expresión de la vida humana y de la individualidad guiada por criterios estéticos y de gusto.

En el artículo se dice que “la belleza en la casa” es una exigencia imprescindible que define al ser humano, tan necesaria como dormir y comer; se incita a hacer de la casa un hecho artístico, a crear una composición con el espacio a través del uso de la pintura de las paredes, los pavimentos y la tapicería para “darle a la estancia una atmósfera fantástica personal”.

Otra de las categorías se refiere al coleccionismo: todo es susceptible de ser coleccionando, pues todo lo que produce el ser humano es precioso y un testimonio de su cultura.

La última categoría habla de la composición del espacio y compara el interior doméstico con una composición arquitectónica del templo, el *campanile*, el palacio y la plaza, donde los elementos compositivos son el sofá, el cuadro, las puertas y sillas. Por último, habla del color: “Pintamos las paredes de blanco para que el color marrón de cierto mueble resalte”.

Al confrontar los conceptos enunciados por *Domus* con el material recopilado durante las tres décadas de su publicación, esta tesis pretende sintetizar la clasificación enunciada en cinco categorías, más genéricas, que corresponden con los capítulos del trabajo.

De entre los ejemplos publicados en la revista, estas cinco categorías agrupan una gran cantidad de ejemplos radicales acerca de un tema que se ha considerado importante para este trabajo, y que, al reorganizarse y acumularse, conforman el cuerpo del estudio en una

¹ *Domus*, núm. 226, primer volumen de 1948, Milán, pág. 10.

secuencia narrativa continua y sin interferencias.

1. De la “belleza” a las “fundas”. Según la categoría establecida por *Domus*, la belleza reside en el tratamiento de las superficies —pinturas, tapices, cortinas, pavimentos, etc.—, recogido en este estudio bajo el concepto de “Fundas”, la más superficial de las superficies que recubre los límites del espacio doméstico, una capa que deja marcadas las huellas de la arquitectura que la contiene, de sus ocupantes y de los objetos. La acepción de la palabra “Funda” se refiere a un paño que envuelve algo para resguardarlo y conservarlo. A diferencia del revestimiento que resguarda o adorna una superficie, pero que siempre depende del elemento que lo sustenta, la funda es autónoma. En este trabajo la funda se define como aquella superficie que ya no está al servicio de lo que preserva o conserva, sino que adquiere autonomía, significación y legibilidad hasta el punto que modifica la percepción del contenido.

2. De lo “fuera de serie” a la “disonancia”. Los “muebles fuera de serie” a los que se refiere el artículo de Tedeschi anteriormente mencionado, componen un conjunto de objetos con entidad e identidad propia respecto al espacio que los contiene, sean estos obras de arte o mobiliario, que tensionan el espacio gracias a una disonancia estilística, escalar o figurativa, o bien por cómo se perciben. Los objetos mantienen una posición lo suficientemente autónoma en el espacio que los contiene como para que ellos mismos construyan un significado. La “disonancia” se refiere a la falta de conformidad o de proporción que naturalmente tiene un objeto, que permanece así con un carácter extraño. Por tanto, la disonancia trata tanto del objeto como del espacio. En esta categoría se indagan cuáles son las características del objeto que hacen de él un “fuera de serie”.

3. De la “colección” al “personaje”. El artículo de Tedeschi hace referencia a la colección como la acumulación de objetos que hablan de la persona que habita la casa como aquel ente que define el espacio doméstico. El término “personaje” se refiere a aquella persona que interpreta un papel e interviene en una obra. El reportaje fotográfico, la publicación y el hecho de exponer el espacio doméstico e íntimo del sujeto lo posiciona como un personaje dentro de su propia

realidad. Este personaje puede ser retratado en su ámbito doméstico o hacer que sus pertenencias hablen por él.

4. Del “color” al “blanco”, y del “mueble esencial” al “genérico”. Una de las observaciones del citado artículo hace referencia al color de las superficies que componen un fondo que se disuelve o se exalta. El color blanco conforma un fondo por defecto, ya sea en la hoja impresa como en el interior moderno. Según Tedeschi, el mueble esencial es aquel cuya simplicidad formal deriva de la optimización estructural y constructiva, y es la producción industrial la que lo convierte en un producto de diseño sofisticado a bajo coste. El “mueble genérico” es un objeto ligado a una experiencia espacial determinada, a una estética doméstica definida y a una arquitectura de vidrios transparentes.

5. De la “composición” al “ambiente”. La última categoría trata de la composición como aquella forma en la que los objetos establecen un sistema de relaciones entre ellos y el espacio que los contiene, definiendo así un ambiente. En el desarrollo de este trabajo, el término ‘ambiente’ se vale de sus múltiples acepciones para retratar un momento histórico en el que la ambigüedad domina el interior doméstico. Según la Real Academia de la Lengua Española, ‘ambiente’ puede referirse tanto a las condiciones o las circunstancias físicas, sociales o económicas de un lugar, de una reunión, de una colectividad o de una época, como a la habitación de una casa. El capítulo intenta registrar tres tipos de ambiente en una época donde convergen manifestaciones sociales, con un escenario económico complejo y una radicalidad en el pensamiento crítico de la arquitectura que se traducen en el mobiliario como producto estandarizado y prefabricado, como objeto que se convierte en un manifiesto ideológico o que propone una forma de vida mediante la reformulación de la relación con el medio natural.

ORGANIZACIÓN DEL MATERIAL

Este nuevo relato saca provecho de la distancia temporal que permite visitar los casos y la disposición simultánea de las publicaciones en un nuevo trabajo comparativo. Los temas constituyen los filtros a través de los cuales se analizan los ejemplos que, organizados sin respetar un orden cronológico, diseñan un nuevo orden narrativo, de igual modo en que los manifiestos domésticos de *Domus* no se agruparon bajo ninguna escuela ni tendencia estilística, ni se clasificaron por períodos o fechas.

En los diferentes temas planteados aparecen autores, diseñadores y anuncios publicitarios como forma de recrear el tono de la revista, y se reincide constantemente en temas y personajes que reaparecen a lo largo de la etapa de *Domus* bajo la dirección de Ponti. El trabajo desmenuza los casos para construir afinidades que se agrupan bajo una forma de intervenir el espacio interior doméstico.

Las cinco temáticas dominantes se organizan mediante la interrelación que existe entre el contenedor y el contenido. El trabajo comienza con el diseño de las superficies del espacio interior doméstico hasta que estas ganan espesor y autonomía, convirtiéndose así en objetos que tensionan el espacio, o en las personas que lo habitan, hasta que la superficie desaparece en los interiores blancos o los límites transparentes; finalmente, los ambientes acaban no perteneciendo ya a la arquitectura para conformarse como tales. Estas temáticas no aparecen diferenciadas, como tampoco lo hace la revista, y la procedencia de los casos de estudio es indiferente, aunque dominan los italianos.

Los personajes que estructuran el discurso de la revista en esos años constituyen también los pilares sobre los que pivota este trabajo, personajes de la talla de Carlo Mollino, Ettore Sottsass, Lucio Fontana, Nanda Vigo, Eero Saarinen, Charles y Ray Eames, Piero Fornasetti y Alexander Girard; y teóricos como Tommaso Trini, Ugo La Pietra, Germano Celant o Pierre Restany, todos ellos tratados de una manera transversal o directa, pero siempre con Gio Ponti bajo la dirección y el diseño de la revista.

Esta forma de abordar el archivo permite analizar casos específicos considerados desde una perspectiva que ya viene filtrada por la edición de la revista. El trabajo consiste, pues, en comisariar la edición para elaborar una supraedición que permita descubrir temáticas

transversales intrínsecas en el discurso de la revista.

En cada capítulo se efectúa un análisis de los trabajos o los argumentos más relevantes sobre cada categoría, se profundiza en un autor, un artículo, un acontecimiento o una institución que permita desarrollar y expandir el impacto del tema.

INSTRUMENTALIDAD DEL ARCHIVO

En los últimos años ha habido un renovado interés por el interior doméstico que coloca el tema en el centro del debate disciplinar sobre la casa y las formas de ocupación.

La mayor parte de investigaciones realizadas abordan el tema aisladamente a partir de la obra de arquitectura y agrupando categorías que se establecen a partir de su análisis, pero pocas veces se aborda el interior doméstico como un tema autónomo desde el que poder analizar la arquitectura y expandir así los límites de la disciplina. Parece pertinente definir el tema desde su autonomía y abordarlo desde su especificidad. La forma de amueblar el interior doméstico habita en el límite del campo de actuación entre el arquitecto y el usuario; es la manifestación formal de esta fricción.

A diferencia de otras investigaciones publicadas sobre este período histórico y sobre este trabajo editorial, este estudio se centra en la revisión de una manera de mirar el interior doméstico para instrumentalizarlo y convertirlo en una plataforma proyectual y herramienta pedagógica que permite volver a traducir un contenido a través de un filtro temporal y conocer cuáles son los casos y las imágenes que han moldeado el espacio interior doméstico en la conciencia colectiva.

METODOLOGÍA

La investigación se estructura a partir del material publicado en los 360 números de la revista que comprende desde 1948 hasta 1978. Para este trabajo se han consultado todos los números, aunque no todos ellos se hayan incluido en este trabajo.

El material utilizado incluye interiores domésticos y mobiliario, artículos de crítica arquitectónica, anuncios publicitarios, exposiciones y ferias, y editoriales.

Las imágenes utilizadas en este trabajo pertenecen a las páginas de *Domus* salvo aquellos casos especificados.

El material que aparece en *Domus* proporciona los ejemplos, los personajes y los objetos a partir de los cuales pivota la investigación, pero el material que compone el trabajo no se limita exclusivamente al de la revista.

El archivo digital de *Domus* me ha permitido realizar este trabajo desde diferentes países (Argentina, España, Estados Unidos) sin por ello depender de la fuente física del archivo. Este tipo de trabajo utiliza una metodología cada vez más usual gracias a la digitalización de archivos históricos realizada por parte de centros documentales, museos, centros educativos, instituciones culturales o editoriales, como son los casos del Canadian Centre for Architecture de Montreal (CCA), el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), Jstor, Columbia University Digital Collections, British Museum Collection, etc. Gracias a su acceso público abierto, el trabajo del investigador se desarrolla en torno a cómo se utilizan y se estructuran dichos archivos para construir nuevas narrativas con el uso de un material histórico. El valor de la investigación no reside en el carácter inédito del material.

Una referencia puntual para esta investigación ha sido el trabajo realizado en los últimos años por Beatriz Colomina y su grupo de investigación de Princeton University en torno a publicaciones radicales de arquitectura que ha aparecido publicado en su libro *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines*,² y más específicamente el trabajo desarrollado a partir de la revista *Playboy* en la exposición *Playboy Architecture*.³

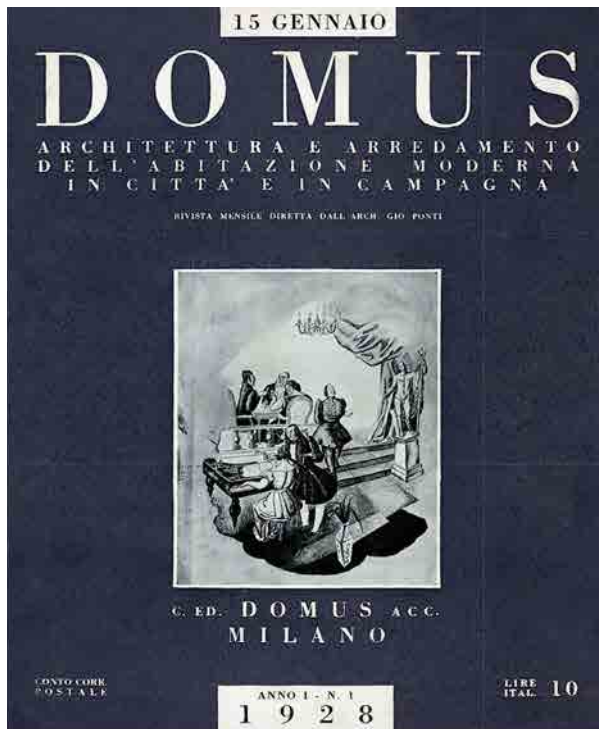
El método de investigación utilizado parte de un vaciado sistemático de las fuentes originales y el análisis de la bibliografía existente sobre el tema para definir de forma inductiva unas categorías que organizan conceptualmente la investigación. Finalmente, las categorías se contrastan con argumentos contemporáneos para definir los temas que más han modelado el interior doméstico contemporáneo.

2 Colomina, Beatriz, *Clip/Stamp/Fold: The Racial Architecture of Little Magazines*, Actar, Barcelona, 2010.

3 Colomina, Beatriz, *Playboy Architecture*, exposición celebrada en NaiM/Bureau Europa, Maastricht, Países Bajos, 29 de septiembre de 2012/febrero de 2013.



INTRODUCCIÓN



0.1

INTRODUCCIÓN

Esta investigación elabora una teoría sobre las formas que el espacio interior toma a través del mobiliario que lo construye, centrándose en los interiores domésticos difundidos por la revista *Domus* durante la segunda etapa de dirección de Gio Ponti, que abarca de 1948 a su muerte en 1978.

En este período, la revista se estructura en torno al concepto de *arredamento*, el acto de amueblar o construir el espacio habitable con muebles. Amueblar se refiere tanto a la disposición de los muebles como al diseño de la relación que existe entre ellos.

El panorama italiano es especialmente fructífero. El crecimiento de la producción industrial y los medios de comunicación a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, unido a los cambios económicos, culturales y sociales, dieron forma a la cultura del *arredamento*.

Durante este período, la identidad italiana se consolidó a través de los

0.1 *Domus* Núm. 1, 15 de Enero de 1928

productos de diseño industrial y sus interiores se impregnaron de un imaginario neorrealista.

Gio Ponti desempeñó un papel central en este proceso de cambio, como editor de las revistas *Stile* y *Domus* —esta última fundada junto con el periodista Ugo Ojetti y el editor Gianni Mazzocchi en 1928—, como director de instituciones como la Trienal de Milán y como aglutinador de personajes que marcaron el panorama local.

Con una periodicidad mensual, *Domus* tenía por objeto difundir y popularizar la arquitectura y el diseño. El concepto de *italianità* y sus dibujos racionalistas lo llevan a concebir la “casa típica”, emblemáticamente llamada *domus*.

El primer número, editado en enero de 1928, llevaba como título *Domus - Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna*. Con el índice en italiano, inglés y francés, una nota a pie de página anunciaba que el siguiente número se publicaría en alemán y español, un claro indicio del público al que iba destinado la revista. Este ejemplar se estructuraba en diversos apartados: “Architettura della casa”, “Arredamento della casa”, “Ornamento della casa”, “Servizii della casa” y “Piante, fiori e giardini”. En la última página, los editores aclaraban qué tipo de publicidad interesaba divulgar en *Domus*, para lo que se establecieron diversas categorías —desde la construcción y el mobiliario a los tapizados, los metales, artefactos varios, plantas y flores, anticuarios, cerámica, objetos de arte, comercios, utensilios, deportes, libros de arte, menaje del hogar, alimentación, etc.— que debían evitar las ilustraciones fantásticas y hacerlas como lo hacían en Estados Unidos, evitando la publicidad figurativa y retórica.

El primer artículo aparecido en la revista, bajo la rúbrica de Gio Ponti, se titulaba “La casa all'italiana”.⁴ El él se define la casa como el lugar para desarrollar la vida, un lugar donde no existe contraste entre el exterior y el interior, el concepto de confort responde a la medida de nuestros pensamientos y ofrece recreo y reposo.

Años más tarde, en 1933, Ponti publicó un libro con el mismo título⁵ en el que reclamaba la búsqueda de lo genuino, definía la modernidad como selección y sostenía que la pintura no debía ser decorativa para tener valor decorativo, sino solo pintura.

En 1941 Ponti abandonó la dirección de *Domus* para dirigir la revista *Stile (1941-1947)*, pues quería publicar una revista de arte en lugar de

4 Ponti, Gio, “La casa all'italiana”, *Domus*, núm. 1, Milán, enero de 1928, pág. 9.

5 Ponti, Gio, *La casa all'italiana*, Editoriale Domus, Milán, 1933.

una de mobiliario dirigida a un público femenino, tal como apuntaba Gianni Mazzocchi, editor y distribuidor de la revista.

Ponti había colaborado en la revista *Aria d'Italia* dirigida por Daria Guarnati. Se trataba de un proyecto editorial que publicaba textos e imágenes aparentemente heterogéneos de diferentes momentos históricos. De la amistad que unía a Daria Guarnati con Gio Ponti nació *Stile* y nos ha quedado un archivo de cartas dibujadas que Ponti le enviaba en relación a libros, amigos, futuros proyectos, citas, etc. *Stile* publicaba “escritos de Giorgio De Chirico, poemas de un pintor (De Pisis), las pinturas de un escultor (Martini), los escritos de un ingeniero (Nervi) [...], pero en *Stile* había una innovación (verdadera) de publicar (junto con Carlo Pagani y Lina Bo) una revista de arte mensual con un editor y un público que no pertenecían al mundo del arte. Gio Ponti se dirigía a todos, sin hacer distinción entre arte y artesanía”.⁶

Según Lisa Licitra Ponti, Livio Garzanti decía que “el público quiere una revista como la de Ponti”, y así nació *Stile*. Livio Garzanti fue el editor de la revista y juntos ambicionaban diseñar “la revista más bella y elegante de Italia, mejor que las francesas”. *Stile* era una revista lujosa que, debido a la crisis económica de la posguerra, fue cambiando hasta convertirse en un panfleto sobre restauración, casas mínimas y muebles estándar impresa en un papel económico en blanco, negro y rojo.⁷

En la década de 1940, Ernesto N. Rogers fue editor de *Domus*, pero Mazzocchi quería que Ponti volviera a dirigirla, y según la hija de Ponti, su padre puso como única condición que se designase a Rogers director de la revista *Casabella*, otra revista de diseño italiano que también era propiedad de Mazzocchi junto con otras publicaciones italianas como *Il Mondo*, *L'Europeo* y *Quattroruote*.⁸

El último número publicado bajo la dirección de Rogers fue el 225 (octubre-diciembre de 1947), quien contaba como redactor jefe con Marco Zanuso, y un equipo formado por Paolo A. Chessa, Nelo Risi y Julia Banfi.

En este último ejemplar, Rogers publicó un *saluto* a modo de

6 Ponti, Lisa Licitra, *Gio Ponti. The Complete Work 1923-1978*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1990, pág. 139.

7 Entrevista a Lisa Licitra Ponti por Luca Lo Pinto: “Le affinità elettive: Lisa Ponti”, www.doppiozero.com/materiali/interviste/le-affinita-elettive-lisa-ponti.

8 Ponti, Lisa Licitra, “Gianni e Gio duellanti geniali”, *Domus*, núm. 897, Milán, noviembre de 2006, pág. 57.



0.2

0.2 Retrato de Gio Ponti y Gianni Mazzocchi en *Domus* Núm.897, Noviembre de 2006, pág. 57

despedida en el que decía que la revista representaba a un colectivo que creía en el estilo en arquitectura y cómo esto pudo contribuir a renovar la sociedad. Rogers era consciente del momento histórico que estaba pasando la revista, cuando los ideales se acercaban a la realización como instrumento para despertar el interés particular en una parte de la sociedad que difícilmente lo apreciaba, utilizando para ello un lenguaje claro. Rogers hizo hincapié en una postura intolerante respecto a cualquier tipo de provincialismo, aunque siempre estableciendo un diálogo entre la producción local y los intereses internacionales. Para Rogers la revista establecía unos argumentos precisos como forma de filtrar las tendencias, y resaltaba la coherencia como forma de operar, enmarcando el problema específico de la disciplina en los problemas de la cultura moderna. También Rogers percibía aquel momento particular como uno en el que los avances tecnológicos, estéticos y teóricos abandonaban la precariedad de los instrumentos sociales que diferían hasta tal punto que personas coetáneas podían llegar a no ser contemporáneas. Por último, dejaba claro quiénes eran los interlocutores de *Domus*: Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto, Richard Neutra (quienes les dijeron: “¡Sigan, van por buen camino!”),⁹ Max Bill, Alfred Roth, Josep Lluís Sert, Sigfried Giedon, Maxwell Fry, Cornelis Van Eesteren, el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA) y los amigos de los CIAM.

El número 226 fue el primero de 1948. La dirección corrió a cargo de Gio Ponti y la redacción de Mario Tedeschi y Lisa Ponti. En él se publicó un texto de Ponti titulado “Sul piano del lavoro”.

A diferencia de Rogers, Ponti no buscaba la coherencia, sino que la revista documentaba la actividad difusa que definían la vida y la casa y, a partir de ahí, se hablaba de arte, arquitectura, mobiliario y artefactos. Ponti hablaba del trabajo, de los lugares en los que se producía el arte y la arquitectura, y entendía que el fin de la guerra debía devolver el trabajo a Italia; así, el trabajo como poética y actividad creativa se eleva al plano del arte.

Ponti creía que a través de la producción se reestablecerían las relaciones con Europa y se construirá una nueva imagen de Italia. La amistad y el paralelismo en la vida profesional de Rogers y Ponti pueden trazarse no solo a través de la trayectoria editorial de ambos, sino también a través de dos obras suyas en Milán: la torre Velasca y la

⁹ Rogers, Ernesto N, “Saluto”, *Domus*, núm. 225, Milán, octubre-diciembre de 1947, pág. 17.

torre Pirelli.

Ponti y Rogers sentían una admiración mutua, y los contenidos de *Domus* surgían de esa admiración y de la afinidad de intereses de un grupo de personajes que activaban una escena cultural italiana muy inquieta.

Lisa Licitra Ponti apuntaba que “Ponti trabajaba por admiración, una admiración que se traducían en una promoción, donde la promoción es un acto de diseño”.¹⁰

¿Su frescura? Radica en el hecho de que la verdadera edad de *Domus* son los tres meses que se necesitan para armarla y producirla. Su éxito indica que esto es lo que, en colaboración con artistas, arquitectos, diseñadores y escritores, los lectores estaban buscando, quienes al confiar su trabajo a la revista han hecho de su prestigio el nuestro.¹¹

Los diferentes autores —ya sean diseñadores, críticos, arquitectos o artistas— encontraban en *Domus* una plataforma de trabajo a la que daban forma a través de una cacofonía que se expandía a través de los diferentes números:

Eames fotografiando a Saarinen, Wirkkala mostrando los colores de Le Corbusier, Melotti, un publicista que escribía como un poeta, Sottsass que hizo de *Domus* un diario extraordinario, Fontana con las cubiertas [...]. *Domus* era en sí un ejemplo de “ambiente creativo” por capítulos.¹²

Gio Ponti decía sobre *Domus*: “En los corazones de quienes la hacemos, *Domus* es una revista de arte que sueña con ser una obra de arte”.¹³ Ponti no diseñaba sus revistas *Domus* o *Stile* tal como Giuseppe Pagano y Edoardo Persico diseñaban *Casabella*, sino que la revista era un campo abierto. Como señala Lisa Licitra Ponti: “Quizás por ello *Domus* y *Stile* son un archivo revelador hoy, por su desorden viviente”.¹⁴

10 Ponti, Lisa Licitra, *op. cit.*, pág. 17.

11 *Ibid.*, pág. 269.

12 *Ibid.*, pág. 241.

13 Ponti, Lisa Licitra, “Gio Ponti sul *Domus*”, *Domus*, núm. 669, Milán, febrero de 1986, pág. 1.

14 Ponti, Lisa Licitra, *Gio Ponti. The Complete Work 1923-1978, op. cit.*, pág. 18.



0.3



0.4

0.3 Anuncio de la vuelta de Gio Ponti a la dirección de *Domus*.
0.4 Editorial de Gio Ponti en el primer número de 1948

En el *Domus* núm. 901, Lisa Licitra Ponti decía sobre su padre: “Ponti es el ejemplo moderno del arquitecto clásico”,¹⁵ y agregaba que quien descubría la arquitectura es quien la habitaba, y por ello Ponti habitaba las villas vénetas de Palladio abandonadas durante la I Guerra Mundial, cuando estaba en el ejército. Ponti aprendió a percibir el espacio con los ojos cerrados, de la misma manera que después guiará al lector a través de las páginas de la revista, a través de las fotografías, indicando los puntos de las tomas, agregando múltiples flechas dibujadas en las plantas. A lo largo de su carrera, Ponti se aferró a diferentes definiciones de arquitectura, y la última fue: “La arquitectura se hace para ser vista”, definición que incluye al observador, a la obra y al arquitecto.

La trayectoria de *Domus* puede seguirse a través de los subtítulos que acompañan al nombre: entre 1931 y 1937 *L'arte nella casa*; en 1952 *Arte e stile nella casa/arte e stile nell'industria*; entre 1954 y 1977 *Architettura, arredamento, arte* y desde 1977 hasta que se suprimió el subtítulo en inglés *Monthly magazine of architecture, design, art*. En el número 253 un anuncio de la Editoriale Domus rezaba: “Domus estudia e ilustra todo lo relacionado con la casa, desde la arquitectura hasta el mobiliario y los objetos de arte”.

La casa es el origen de la arquitectura y del arte. Es el origen de la cultura, de la ciudad, del individuo, de su capacidad para soñar, de su habilidad para crear. La casa es el origen de la imagen de la felicidad que reside en el origen de la vida, que, dentro de los límites humanos, es maravillosamente ilimitada.¹⁶

Los primeros números de la revista ordenaban el material por escalas, con fotografías de arquitectura, de exteriores, interiores, interiores doméstico, muebles, cerámicas, pinturas, tejidos, colores y formas, menaje del hogar y vajillas, jardines y colecciones. Estos temas no funcionaban como divisiones temáticas, ni la estructura se repetía sistemáticamente número tras número. La organización cambiaba, alternando interiores domésticos con obras de arquitectura; el mobiliario se publicaba aisladamente, en relación con el arte, un interior y a través de los anuncios publicitarios. Por lo general los textos críticos

¹⁵ Ponti, Lisa Licitra, “Dream House”, *Domus*, núm. 901, Milán, marzo de 2007, pág. 65.

¹⁶ *Domus*, núm. 253, Milán, diciembre de 1950, pág. 10.

se agrupaban al final, pero también se alternaban con el contenido de la revista. La publicidad se concentraba al principio y al final de la revista, y solo los anuncios sobre concursos o exposiciones se incluían en el contenido.

El interior doméstico y los muebles eran los temas que servían para articular el resto de temas de la revista. La ambición de *Domus* era que los diferentes temas no interfirieran entre sí, sino que se apuntaba a una narrativa continua que se extendía de principio a fin (incluso los títulos aparecen con letra pequeña para no interrumpir demasiado el paso de una obra a otra). Dibujos, fotografías, textos, telas impresas con gráficos, pavimentos con motivos, cuadros, *patterns*, joyas, estructuras, sillas, alfombras, etc., se sucedían sin generar conflictos, como variaciones de un mismo tema. En la década de 1950 los saltos se articulaban mediante imágenes, colores, un objeto o una textura. En las portadas de los primeros números aparecen interiores o imágenes compuestas como una obra de arte.

En un texto publicado en el *Domus* núm. 897,¹⁷ Lisa Licitra Ponti decía que la revista de la década de 1950 era “espontánea y hecha en casa” (haciendo referencia al estudio de Ponti).

En el *Domus* núm. 277¹⁸ se publicó el estudio de la editorial de *Domus* donde se realizaban todas las actividades relacionadas con su práctica —proyectos de diseño y técnicos, diseño de muebles, diseño industrial y la actividad editorial y periodística—, y decía que la organización se utilizaba como “escuela de trabajo”, como un campo de ejercitación práctica para jóvenes y, al mismo tiempo, una muestra permanente, una exposición de diferentes experimentos materiales tanto de la producción italiana de equipos como de la producción artística.

El estudio ocupaba una nave con una planta de 15 x 45 metros, un espacio de una crujía con una cubierta en diente de sierra abovedado que se organizaba en una estructura lineal con pasillo central que ordena el estudio de arquitectura, la redacción de *Domus*, las exposiciones itinerantes de muebles, cerámica, vidrios, tejidos y una escuela taller para artistas residentes y estudiantes. Las cuatro funciones estaban separadas en áreas específicas, pero los espacios no fragmentaban el volumen total de la nave. Unos tensores cubrían la luz de la nave, y ordenaba los finos pilares donde apoyan los paneles livianos. Los paneles no tocan el suelo y tenían la altura de una puerta,

17 *Domus*, núm. 897, Milán, noviembre de 2006, págs. 56-57.

18 *Domus*, núm. 227, Milán, agosto de 1948, págs. 59-66.



0.5



0.6

0.5 Primer número de *Domus* con el título “Domus architettura e arredamento dell’abitazione moderna in città e in campagna”

0.6 Índice del primer número



0.7



0.8



0.9

lo que permitía la lectura continua del espacio a través del pavimento y el techo. Algunas de las divisiones eran de vidrio Securit, otras de poliéster ondulado transparente de varios colores, producidos por Montecatini, otras de Isocarver de diversos colores, producido por la empresa Salamandra.

Las diferentes divisiones y revestimientos, los pavimentos, las piezas de arte y el mobiliario eran los elementos que definían funcionalmente los espacios.

En el estudio de arquitectura, el pavimento era de todo tipo de linóleos de caucho "fantástico P" de Pirelli, mientras que el espacio de escuela estaba pavimentada en litogrés Piccinelli, el pasillo era un diseño de Bruno Munari con "pavimento plástico Montecatini", y la parte de la redacción de la revista tenía un pavimento de rectángulos blancos, negros y grises de la firma Dalami.

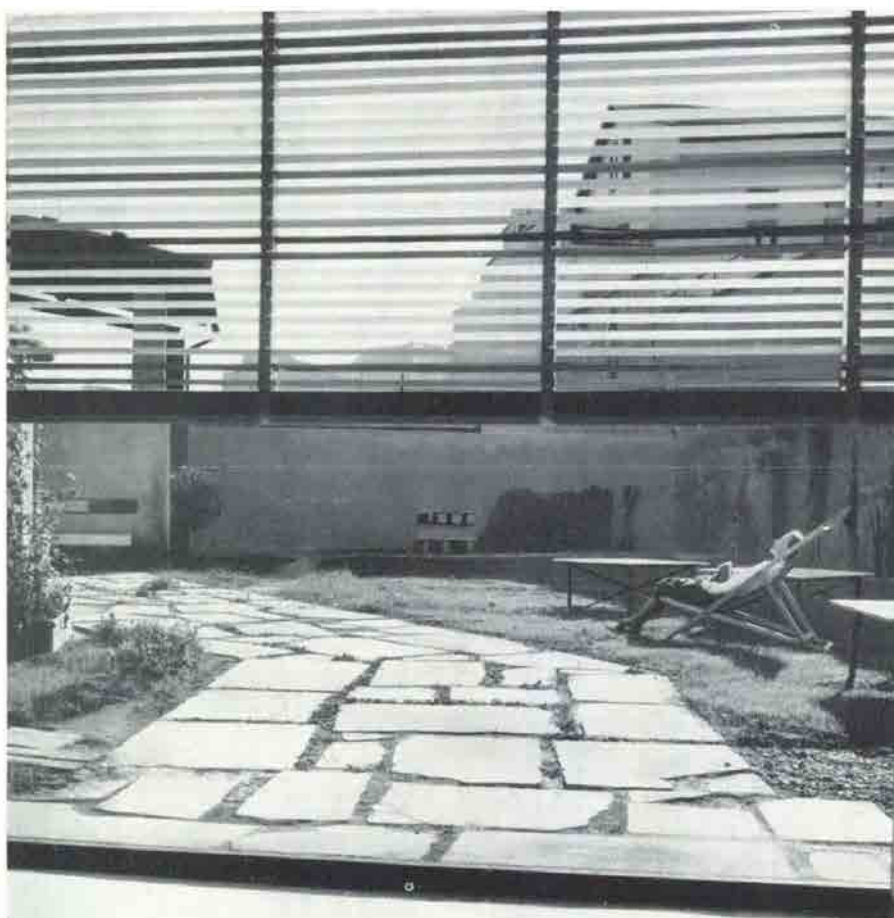
El mobiliario de los espacios se diseñó conjuntamente entre los colaboradores de la revista y del estudio, y todo ello definía la especificidad funcional de las estancias. El espacio era un interior continuo donde los muebles, los objetos y los pavimentos, aquellos elementos que reducían la escala monumental de la nave en ámbitos menores que agrupaban un tipo de actividad, construían una intimidad. En el espacio se exponían objetos, muebles, pavimentos, personas y formas de trabajo sin interferencias.

Al final de la nave había un patio, un espacio de reposo y trabajo al aire libre. El patio era la última estancia de la secuencia y ocupaba las últimas páginas de la publicación. Las fotografías de Casali muestran una terraza urbana vista desde el interior, que hace de filtro del contexto a través de unas persianas, de igual modo que el pavimento de piezas irregulares filtra el césped. En una fotografía, una mujer disfruta del sol en una tumbona.

La publicación y el diseño de esta obra es un ejemplo que condensa la forma de trabajar, mirar, registrar, ordenar, exponer, narrar, editar y pensar de Ponti. La nave es una estructura genérica con un interior autónomo respecto al contexto que encuentra su especificidad y se define a través del tratamiento de las superficies, el mobiliario, las personas que lo ocupan y la forma en que se mueven. También lo hace en cómo se disponen los objetos y la tensión entre ellos que articula una narrativa consecuente con cómo miramos, exploramos y nos movemos por los espacios. Ponti diseñó la experiencia espacial a

través de la edición.

Domus es una casa con un millón de habitaciones para ser exploradas.¹⁹



10

19 Pontti, Lisa Licitra, "Gio Pontti sul *Domus*", *op. cit.*, pág. 1.

0.6-0.7-0.8-0.9-10 Despacho de arquitectura, editorial de la revista *Domus*, espacio expositivo y "escuela" de Gio Pontti.

CAPITULO 1



FUNDAS

CAPÍTULO 1 : FUNDAS

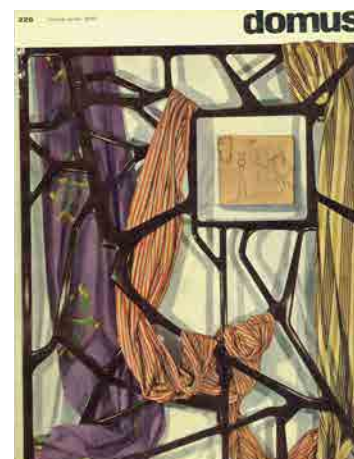
El interior no es solo el universo del particular, sino también su estuche. Desde Luis Felipe encontramos en el burgués esta tendencia a resarcirse de la ausencia de huella de la vida privada en la gran ciudad. Intenta encontrar esta compensación entre las cuatro paredes de su piso. Todo sucede como si hubiese convertido en una cuestión de honor no dejar que se pierdan las huellas de sus objetos de uso y de todo lo accesorio. Incansablemente recoge la impronta de multitud de objetos, para sus zapatillas y sus relojes, sus cubiertos y sus paraguas, imagina fundas y estuches. Tiene marcada preferencia por el terciopelo y la felpa, que conservan la impronta de cualquier contacto.¹

Walter Benjamin

Fundas está dividido en tres partes: “Superficies gráficas”, “Superficies vestidas” y “Debajo de la mesa”—, donde se investiga el tratamiento de la superficie en el interior doméstico. Asimismo, el apartado “Superficies gráficas” se compone a su vez de otras dos partes: “Interiores estampados” y “Gráficos tridimensionales”. La primera de ellas, “Interiores estampados”, se centra en los trabajos de Piero Fornasetti, Gio Ponti, Bernard Rudofsky, Paul Rudolph y Carlo Mollino; sus proyectos, publicados en varios números de la revista *Domus*, demuestran la importancia de la superficie en el interior doméstico, empezando por el tratamiento más superficial de la superficie, aquel de menor espesor: el grafismo. La investigación arranca con los proyectos de Piero Fornasetti en colaboración con Gio Ponti, donde el grafismo intenta principalmente anular el volumen, definir perspectivas y enmarcar vistas. Por otro lado, en la obra de Paul Rudolph y de Bernard Rudofsky la superficie gráfica tiene como objetivo crear efectos de exterioridad en el interior, o efectuar un cambio de escala en el espacio.

En los ejemplos de Gio Ponti, Melchore Bega y Salvatore Fiume,

¹ Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Resúmenes. Akal.2005, pág.56.



0.1

Alexander Girard y Ettore Sottsass integrados en el apartado “Gráficos tridimensionales”, el grafismo se expande en todas las superficies e intenta destruir la habitación y reproducir o afectar a los objetos reales que la ocupan para superar las dos dimensiones del muro. Salvatore Fiume funde el grafismo y la escultura en personajes que intentan despegarse de la superficie, mientras que en la villa Planchart, Gio Ponti expande el grafismo hacia los objetos y los transforma en superficies revestidas; su condición gráfica se percibe en la fotografía, en el espacio aplanado. Por otro lado, Alexander Girard utiliza la superficie gráfica para modificar nuestra percepción de los elementos arquitectónicos a través de la pintura mediante cambios dimensionales de los mismos, mientras que Sottsass propone elementos arquitectónicos móviles (como, por ejemplo, las puertas) que modifican la composición y dejan rastros de los ocupantes. En la segunda parte, “Superficies vestidas”, veremos cómo las superficies comienzan a adquirir autonomía hasta llegar a separarse y convertirse en “Superficies superpuestas” en capas que sobrevuelan los interiores. A su vez, Paul Rudolph y Carlo Mollino componen sus interiores a través de telas y objetos que operan mediante acumulación.



0.2

Las capas adquieren grosor hasta convertirse en camas alfombras, sofás pavimentos; el espacio interior se libera, se eliminan los obstáculos visuales, se borran los lugares específicos para cada objeto y surgen camas sillas continuas o camas habitaciones que se extienden por todo el interior. Las capas finalmente se despegan del límite y adquieren autonomía.

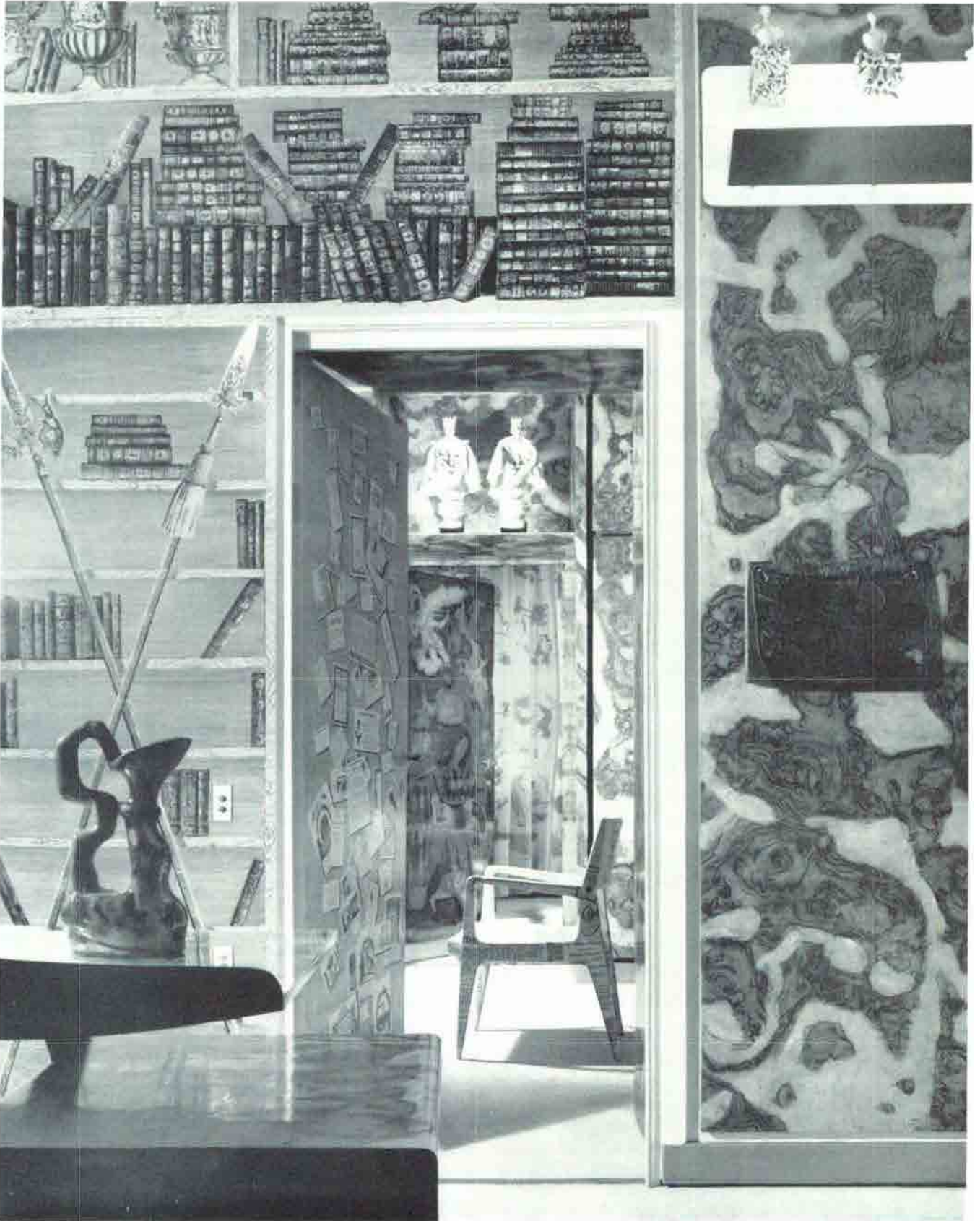
En el apartado “Escenarios” se analizan obras de Carlo Mollino, Paolo Chessa, Gianfranco Frattini, Arne Korsmo y Christian Norberg-Schultz. En ellas las cortinas son los elementos que definen la habitación y, al mismo tiempo, actúan como telones para construir escenas de la vida doméstica. Las superficies textiles de Mollino se trasladan al mobiliario y llegan a condicionar al ocupante, a su forma de moverse, expresarse, mostrarse, vestirse o desvestirse. El interior doméstico se vuelve autónomo.

Las superficies textiles comienzan a ser mostradas como la piel del espacio doméstico. En el grupo de ejemplos que aparecen en “Paisajes alfombrados” vemos cómo las alfombras invaden el interior, se pliegan por las paredes sin límites de extensión, crean nichos

0.1 Primer volumen de 1948. Portada.
Una pared de la Muestra de Fede Cheti
0.2 “Arte e qualità tecnica soli lussi ammissibili”.
Apartamento diseñado por
Bega. Montantes metálicos
sobre cortinas de terciopelo
que cubren todas las paredes

para dormir y lo cubren todo a modo de fondo homogéneo donde se aplican unas nuevas capas: decoración, muebles, alfombras, obras de arte, puertas y molduras.

Por último, la tercera parte “Debajo de la mesa” se divide a su vez en dos partes: “Sin patas” y “Alfombras voladoras”. La primera se basa en los experimentos relacionados con la articulación del piso con los muebles. Las sillas y las mesas que conforman el grupo Pedestal, diseñado por Eero Saarinen, es un ejemplo de la ambición por reducir al mínimo los elementos que conforman el espacio interior, unificándolos a través de la superficie. Estos objetos de una o dos piezas y contruidos con un único material intentan condicionar el revestimiento y la forma de ocupar la habitación. Por último, “Alfombras voladoras” muestra ejemplos de publicidad en los que la alfombra se sustituye por linóleo y superficies plásticas, logrando la rigidez que no tienen las alfombras tradicionales, y sobrepasando así el límite de la superficie y el revestimiento para transformarse en objetos, hechos finalmente de una única pieza, como la silla Panton de Verner Panton.



SUPERFICIES GRÁFICAS

“¿Qué es lo revestido en el ambiente loosiano? ¿Los muros? No, en absoluto, son solo los armazones constructivos de donde cuelgan los revestimientos, las espaldas de los revestimientos. Lo revestido es siempre el cuerpo: “Toda la arquitectura de Loos es siempre interior, puede ser explicada como funda de un cuerpo”.²

INTERIORES ESTAMPADOS

En el número 270 de *Domus*, Gio Ponti publicó un proyecto suyo, una práctica habitual que se repetía a lo largo de las páginas de la revista. Casi todas las obras que aparecen en la revista se presentan bajo un título, que muchas veces eran nombres que se sucedían como capítulos de un libro con la intención de lograr cierta continuidad a lo largo de sus páginas.

Ponti publicó su apartamento Lucano (1951) en la Via Washington de Milán, realizado conjuntamente con Piero Fornasetti, bajo el título de “Casa ‘di fantasia’.” Aunque la colaboración entre Ponti y Fornasetti había comenzado en 1940, este apartamento Lucano es el ejemplo más relevante de su trabajo conjunto. El proyecto consiste en una reforma de un apartamento con planta en forma de T.

En la primera página del artículo aparece una planta en la que se describen las funciones de cada habitación y se indican las perspectivas largas que se obtienen a través de la *galerietta* y los pasillos (de ahí se deduce que la principal intención del proyecto es definir las perspectivas y enmarcar las vistas). El texto que acompaña la imagen describe la experiencia del espacio:

En lo alto, una vista panorámica de la galería en perspectiva con la pared de color ceniza y, en el fondo, la pared con la puerta corredera estampada por Fornasetti. A la izquierda, la vista del estudio salón tiene una visión de la galería en

2 Quetglas, Josep, “Lo placentero”, *Carver de la Ciutat*, no 9-10, número especial de Loos, Enero 1980, pág.1
 3 *Domus* núm. 270, Milán, mayo 1952, Pág.28



0.4



0.5

0.4 0.5 0.6 0.7 “ Casa di fantasia” de Gio Ponti y Piero Fornasetti. Las fotos confrontan los motivos “ naturales “ y los “humanos” utilizados por cada uno.



0.6

perspectiva de la entrada a través de la puerta corredera abierta. Una pared del estudio salón forma parte de la serie de paredes sucesivas que se ven una tras otra a través de la vitrina. Sobre el estudio salón, visto desde la entrada, se ve una cortina que cubre la ventana con un estampado de páginas de libros realizado por Fornasetti”.⁴

Estas palabras de Ponti describen la razón de los puntos de vistas de las fotos y las líneas en la planta, y tanto el título, como el texto, la fotografía y la planta documentan cómo Ponti proyectaba, miraba y escribía sobre una obra.



0.7

Si valiera la pena hacer una crónica de mi vida como arquitecto, podría hacerse un capítulo que comenzara en 1950 con el título: ‘Pasión por Fornasetti’. Estaría compuesta por artículos de *Domus* y su grafismo, sobre Fornasetti, la radio, el bar, un techo y el armario fornasettiano en la villa Cremaschi; el diván, la cama, el mueble y la radio fornasettiana en casa Ceccato; el armario en la casa Licitra, el bar de la primera clase del *Conte Grande*, toda la pared del comedor de primera clase del *Oceania*; los paneles, los techos, las poltronas, los divanes, las cortinas y los tejidos para la nueva sala del Casino de San Remo; el techo y la figura de la sala de juegos de la primera clase del *Giulio Cesare* [...], el interior de la tienda Dulciora en Milán, totalmente dedicada a Fornasetti, el dormitorio en la Trienal y este apartamento [...]. ¿Qué me da Fornasetti? Con un procedimiento de una rapidez y de recursos prodigiosos, me ofrece la posibilidad de hacer una cosa ‘única’ estampando los tejidos, sillón a sillón, panel a panel. Con aquel efecto de ligereza que da la impresión y su recurso evocativo [...]. Una forma de entender al cliente me ha permitido resolver el pequeño apartamento y confiar en un juego reversible de ver, en el que, mirando desde la sala hacia el dormitorio se atraviesa la puerta y la vitrina, todo revestido en Brezo de Ferrara ‘a lo Ponti’ (‘fantasía natural’) y dejando para la vista en la dirección contraria (desde el dormitorio hacia la sala) todo el estampado de Fornasetti (fantasía humana); es decir,

⁴ Ponti, Gio, “Casa di fantasia”, *Domus* núm. 270, Milán, mayo 1950, Pág.28.

todo aparece un poco mágico y sin peso ni volumen porque el estampado anula el volumen: son paredes para leer. Esta es la clave de este apartamento, de esta habitación de fantasía; esta es su 'arquitectura' y lo que sería más apropiado, llamarlo su 'escenario', con el relativo cambio de escena. ¿Vivir en un escenario?⁵

¿Cómo es ese escenario? En el apartamento Lucano, las superficies forradas con tejidos estampados y las paredes estampadas intentan unir el espacio arquitectónico a través del tratamiento de la superficie. El espacio arquitectónico y el decorativo no se diferencian ni se separan, sino que se conectan a través de una superficie única. Las superficies estampadas no son iguales; en la pared de la entrada se reproducen objetos como un reloj, instrumentos musicales y el marco de la puerta reproduce una escena teatral pintada. La foto de la primera página del artículo muestra la habitación donde se cruzan las "fantasías" de Fornasetti y Ponti. Fornasetti hace unos gráficos realistas a escala real que intercalan objetos decorativos, libros y referencias culturales de diferentes momentos históricos. La decoración se aplanan, pero no quiere decir que por ello el perímetro sea liso. Los límites no son lisos ni están siempre en el mismo plano. Las cortinas se pliegan y, sobre ellas, cuelgan espejos o cuadros; las paredes tienen bajorrelieves o extrusiones, las superficies que parecen sólidas, se mueven. Todo es una sorpresa. Cada plano está pensado para ser visto frontalmente y en perspectiva y el marco condiciona el contenido. Como dice Franz Böhle: "El universo floral de las decoraciones, el encanto del paisaje, de la arquitectura, en fin, el de todo efecto escénico descansa solamente en la ley de la perspectiva pura".⁶ Fornasetti fue un ejemplo de "decorador total". En su libro *Fornasetti, Designer of Dreams*, Patrick Mauren abunda sobre la importancia del ornamento en su trabajo:

Ponti y Fornasetti veían al ornamento como algo alegre, un guiño, y se concentraban en darle vida a las formas, desplazándolas, dándoles una riqueza profunda e histórica lejos de oponerse a la sustancia, de acuerdo a la tradicional

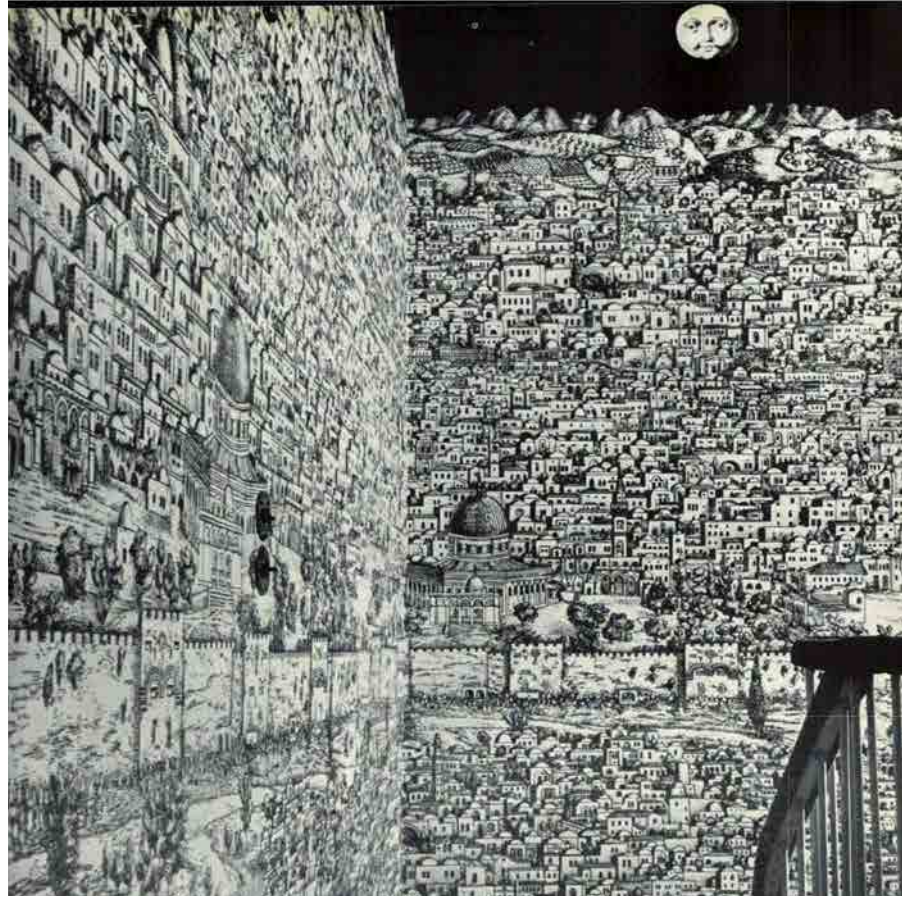


0.8

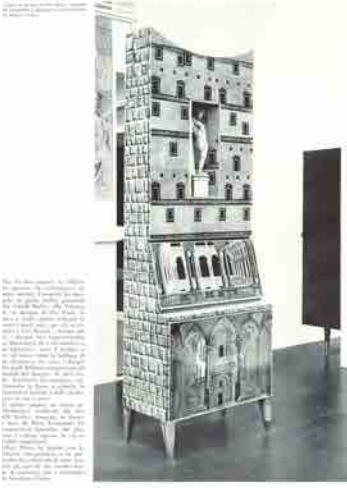
0.8 Biombo diseñado por Piero Fornasetti "La escalerita" de 1955 es un gráfico en blanco y negro de dos metros por dos metros

5 Idib., pág. 29.

6 1 Theater-Katechismus (catecismo teatral) Munich pág. 74. citado en Walter Benjamin. Libro de los Pasajes Edición de Rolf Tiedemann, Resúmenes, Akal, 2005 pág. 60. .



0.9



10

0.9 "Lavoro e divertimento di Fornasetti" un artículo sobre el papel pintado "Gerusalemme" en blanco y negro en el ingreso de una casa en Milán. El texto califica al trabajo como "diversión en forma de pieza única"

10- Mueble Architettura de Piero Fornasetti

dicotomía, lejos de sumarse a un esquema o a una composición existente, el ornamento es, y era, la memoria del objeto. En el trabajo de Fornasetti, al igual que en el de Ponti, hay una permanente alusión a obras de arte del pasado y artificio —construyendo una seria de eco, distorsionado y enriquecido por las habilidades de generaciones de artistas y artesanos italianos— en un reconocimiento que es al mismo tiempo irónico y respetuoso.⁷

En 1962 Ponti escribía sobre la importancia de la decoración en el trabajo de Fornasetti: "Él nos enseña cómo leer la decoración en todas sus formas". Su sensibilidad era básicamente gráfica y sin grosor, y como puntualiza Christopher Wilk: "Muchos de sus trabajos consistían en decorar superficies de objetos o espacios diseñados por otros. Muchos de los muebles que se suponen de su autoría, en realidad fueron diseñados por Gio Ponti".⁸

En 1949 Fornasetti comenzó los trabajos para la decoración de los dos transatlánticos *Andrea Doria* y *Conte Grande* simultáneamente a su colaboración con Ponti en el apartamento Lucano. En el juego

7 Mauriés, Patrick, *Fornasetti, Designer of Dreams*, Boston, Mas.: Little, Brown, c1991. First U.S. ed. Pág 25.

8 Wilk, Christopher, *Idib.*, pág. 12.

de muebles llamado *Architettura* —que se expuso por primera vez en la Trienal de Milán— pueden verse los elementos característicos de su estética y de su proceso creativo: el grabado, la laca y la impresión, las alusiones a un mundo figurativo onírico y referencial. En sus decoraciones se produce una clara resistencia a las superficies blancas modernas en una época en la que el culto al racionalismo funcionalista y a las formas puras dominaba la escena arquitectónica internacional, y la decoración se consideraba algo sensiblero que se ignoraba por considerarse algo superfluo e innecesario. A partir de la década de 1960, el panorama cambia, y Ponti y Fornasetti llegaron a ser los representantes del “estilo italiano”.

Su mundo formal es una reinterpretación de figuras surrealistas donde conviven soles, arlequines, juegos de cartas y arquitecturas imaginarias, búsqueda de significados más propios del Barroco y de la arquitectura romántica. Tal como observa Patrick Mauriès:

Fornasetti sigue una práctica metódica de usar apliques como forma de acentuar, de hacer hincapié en algo que intenta salir de la superficie. El mundo de Fornasetti es plano y se aplica a las superficies, pero pervierte la sensación de profundidad, marca el registro de la ilusión, provoca el vértigo del observador al tiempo que pierde las referencias espaciales [...]. Fornasetti juega con la identidad, la propia y la de las cosas”.⁹

Si bien Fornasetti no se identificaba con ninguna escuela estilística, él mismo reconocía la importancia fundamental de dos libros: *Giotto*, de Carlo Carrà, y *Piero della Francesca*, de Roberto Longhi.¹⁰ En ambos se hace referencia a la memoria primitiva del arte italiano de volúmenes puros, gamas cromáticas limitadas, espacios sin profundidad, chato. Fornasetti también incorporó los cambios de escala y los *collages* como técnicas compositivas. El juego con la escala puede verse cuando utiliza el alzado de un edificio proyectado sobre un armario o cuando aumenta un detalle hasta que este pierde su legibilidad. Muchos de los gráficos de Fornasetti se basaban en la repetición de un único motivo o de fragmentos de objetos o de edificios; el

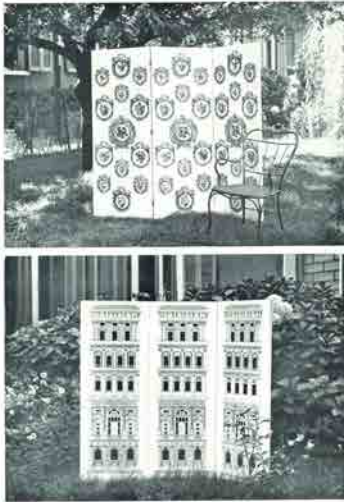


11

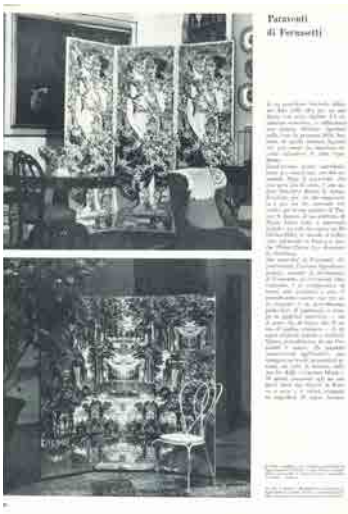
11- Un trabajo de Fornasetti llamado “treinta y seis variaciones de una misma cara” en platos de cerámica estampados en blanco y negro 12-13 Biombos diseñados por Fornasetti “Le Veneri”, “I giardini”, “Medaglioni”, y “Grattaciel”

⁹ Mauriès, Patrick, *The Masks of Piero Fornasetti*, Piero Fornasetti, One hundred years of practical madness, Corraini Edizioni, 2014, Pág. 20.

¹⁰ Carrà, Carlo, *Giotto G. Cés*, 1926, Pennsylvania State University.
Longhi, Roberto, *Piero della Francesca*, 2009, Sheep Meadow.



12



13

pasado se revela en el presente de una forma no lineal. En palabras de Mauriès: “Fornasetti mira al mundo como un coleccionista, hace un todo compuesto de elementos heterogéneos como principio de diseño”. Fornasetti afirma no creer ni en períodos ni en fechas como una manera para no limitar su potencial creativo.

El “espacio irónico” de la *Stanza metafisica* que Fornasetti desarrolló entre 1955-1958 es un ejemplo de hasta qué punto su trabajo nunca estuvo condicionado por los límites arquitectónicos del espacio. Sus interiores son autónomos respecto al espacio que los contienen, y en la *Stanza metafisica* consigue “dar la sensación de estar en el exterior y estar en una habitación al mismo tiempo”.

En *Domus* núm. 233¹¹ se publican una serie de biombos diseñados por Fornasetti descritos como “una página de fantasía dentro de la habitación”. En la primera página de la publicación, los dos biombos muestran imágenes con plantas, flores y paisajes naturales en el interior doméstico, mientras que la segunda página muestra biombos con gráficos de cuadros y fachadas en un escenario natural.

El grafismo como herramienta para crear un exterior en el interior también fue un recurso que utilizó Bernard Rudofsky, como en su proyecto para la reforma de un apartamento en Nueva York publicado en *Domus* núm. 241¹². De 24 m de profundidad y 6 m de fachada, el apartamento ocupa la última planta de un edificio, y en el centro de esa planta alargada un patio introduce “aire, árboles y sol [... y en él] puede crecer un limonero”, decía Rudofsky. La memoria del proyecto publicada en *Domus* decía así:

El pequeño patio es el elemento dominante; se trata de un volumen aislado de vidrio, el otro elemento similar es el solarío que está elevado dos escalones que lo separan del resto del ambiente.¹³

De este modo se conforma una secuencia espacial que intercala interior y exterior en formas sucesivas. El dibujo sobre la pared es una falsa instancia de exterioridad y la doble altura del patio permite una vista en diagonal hacia el exterior, donde la fachada urbana (real) se enlaza con la dibujada (falsa).

11 *Domus* núm.233,Milán, febrero 1949, pág. 36-37

12 *Domus* núm. 241,Milán, octubre 1949,pág. 12-14

13 *Ibid.*

Si bien no hay ambición alguna de que la ampliación fotográfica de una perspectiva arquitectónica dibujada por Sebastiano Serlio (que aparece en el último de *Los cinco libros de arquitectura*) sea realista, el efecto de bifurcación establece una fricción entre el espacio exterior real y ficticio. Los elementos arquitectónicos (como la puerta) quedan camuflados bajo una superficie gráfica que transforma la escala del espacio interior.

Gianemilio Piero y Anna Monti también utilizaron el recurso gráfico aplicado a la superficie para crear un efecto de exterior en el interior en su apartamento milanés publicado en el *Domus* núm. 340¹⁴ Si bien en los casos anteriores de Fornasetti y Rudofsky, en lo que se refiere a las dimensiones el grafismo se adaptaba al muro de soporte y sus límites coincidían, en este caso el dibujo traspasa las dimensiones del muro, aunque solo en horizontal, y la pintura se pliega independientemente de las estancias. Por otro lado, las paredes del vestíbulo están completamente revestidas con papel pintado que ocupa toda la altura. No hay ningún elemento mediador entre la pared y el techo, mientras que en el encuentro entre la pared y el suelo se coloca un zócalo ancho de madera que no solo resuelve el encuentro, sino que aumenta la separación entre ambos elementos. Las puertas, los zócalos y los tapetes son de nogal, y todos estos elementos interrumpen la pintura. Al contrario del apartamento de Rudofsky, no hay una intención compositiva o de camuflaje que relacione las puertas o la iluminación con el grafismo, sino que cada una sigue su propio orden. La pintura no intenta ser realista, sino que construye una habitación con carácter ambiguo donde la interioridad se disuelve por el paisaje proyectado en el mural y donde la escala se distorsiona. La habitación funciona como un espacio intermedio entre el interior y el exterior mediante la evocación.



14



15



16

¹⁴ *Domus* núm. 340, Milán, marzo de 1958, págs. 23-28



17

GRÁFICOS TRIDIMENSIONALES

Michael Cotten y Prairie Prince desarrollan un interior llamado “*Show-room in casa*” con una gráfica más surrealista que en los ejemplos anteriores. En el *Domus* núm. 558¹⁵ los arquitectos afirmaban: “Nuestra propuesta se basa en expandir el ambiente de la forma más imaginativa posible. Queríamos ignorar, incluso destruir la arquitectura, destruir rincones, y que la última cosa que se te ocurra es que uno está en una habitación cerrada por cuatro paredes”.

La pintura se expande, cubre techos y paredes hasta el suelo aplanando y disolviendo el cambio de dirección entre techo y pared. Las molduras, las puertas y el zócalo quedan cubiertas por este paisaje artificial. El paisaje representado es una imagen del desierto con unas pirámides, donde el azul del cielo contamina las palmeras y el amarillo de la arena se mimetiza con el color del parqué. Algunas

14- Apartamento diseñado por Bernardo Rudofsky con una ampliación de una perspectiva de S. Serlio
 15-16 Apartamento diseñado por Gianemilio Piero y Anna Monti
 17- Apartamento de Michael Cotten y Prairie Prince en San Francisco

pirámides parecen emerger de las dos dimensiones y se reproducen como objetos en la habitación incrementando la sensación de paisaje real de la pintura. Los objetos traspasan la superficie plana para pasar a ser tridimensionales.

Un ejemplo que se encuentra a mitad de camino en este diálogo entre la superficie gráfica y los objetos es la propuesta de Melchiorre Bega y Salvatore Fiume¹⁶ publicada en *Domus* núm. 328. En el apartamento milanés en una planta 19, Fiume realizó un gran fresco sobre una pared curva y un hogar de cerámica azul. El fresco —que combina todas sus profesiones de pintor, escultor, arquitecto, escritor y escenógrafo— es una escultura aplanada que conforma una puesta en escena y utiliza los estantes de la pared para sentar sus cuerpos sin cabeza, una innegable influencia de Giorgio de Chirico y Alberto Savino. De su trabajo dice Melchiorre Bega: “Carece casi de cualquier idea arquitectónica o decorativa, y su única ambición es la de componerse en serena armonía con el lugar que la aloja”.¹⁷ El fresco y la pared del hogar muestran un paisaje desolador y vacío, aunque de una gran profundidad, donde los muebles de la habitación pasan a ser uno más de los objetos sueltos de la pintura. El cliente del apartamento era un coleccionista de arte moderno y amante del arte antiguo, y los objetos artísticos se ubican por todo el apartamento a través del contraste con el fondo (superficies lisas y brillantes) o mediante fragmentos de pared que sostienen. El hogar es una obra en sí misma donde arquitectura, escultura y decoración se funden en un todo inquietante; los nichos en el muro parecen ojos y bocas y los estantes asientos de figuras sin cabeza ni manos.

Salvatore Fiume publicó otra obra en *Domus* núm. 501¹⁸ bajo el título de “El mueble estatua”, donde unas figuras salen finalmente de la superficie y se transforman en muebles que pueden abrirse y cerrarse en sentido horizontal y vertical.

Quizás donde más claramente veremos una superficie gráfica que traspasa los límites del muro sea en la Villa Planchart en Caracas que el propio Ponti publicó en *Domus* núm. 349¹⁹. En esta villa el grafismo se aplica a todas las superficies, tanto a los elementos

¹⁶ Probablemente fuera gracias a Fiume que el proyecto llegó a las páginas de *Domus*, pues este mantenía una relación profesional con Ponti desde que en 1950 hiciera una de las portadas de la revista *Life*. Ponti lo invitó a hacer un trabajo en el *Andrea Doria*, un elegante transatlántico que naufragó en 1956.

¹⁷ *Domus* núm. 328, Milán, marzo de 1957, Págs. 10-14

¹⁸ *Domus* núm. 501, Milán, agosto de 1971, Pág. 96

¹⁹ *Domus* núm. 349, Milán, diciembre de 1958, págs. 14-22



18



19

18- Hogar y pintura realizada por Salvatore Fiume en un apartamento diseñado por Melchiorre Bega
19-“Imobili-statua” de Salvatore Fiume



20

arquitectónicos que conforman las estancias como al mobiliario y a los objetos decorativos. La paleta cromática se mantiene, pero varía la escala, el material y la direccionalidad del motivo. Cada superficie, cada objeto o cada elemento arquitectónico reciben un tratamiento diferente. No hay ambición alguna de conseguir una unidad mediante la homogeneización de la superficie o el camuflaje de objetos a base de utilizar el mismo tratamiento en la superficie del fondo y de la figura, sino que la unidad se logra al mantener ciertas reglas compositivas que se ponen en relación. El interior es blanco y azul claro y solo el revestimiento de piedra no sigue este orden y se interpone con su rugosidad, color y particiones arbitrarias. El techo de la sala de estar tiene un motivo de rectángulos azules y blancos alternados que generan una línea que parte el espacio por la mitad. Esta línea discontinua en la abertura no sugiere la forma de ocupar el espacio con los muebles, sino que refuerza su autonomía y solo queda condicionada por la dimensión de la habitación. El techo del comedor sigue la lógica del pavimento al hacer uso de la diagonal, aunque la escala de la trama es mayor. Mientras que el pavimento soporta innumerables muebles, el techo solo condiciona la ubicación de los aparatos de iluminación que se colocan en la línea azul de la trama

respetando su color. Las paredes son blancas y actúan como fondo para intervenciones no tan superficiales. Las puertas, las ventanas o los muebles perforan o sostienen elementos que cuelgan de ella. La pared funciona como elemento de unión, de amalgama de los objetos diversos que alteran su condición.

El pavimento cerámico con líneas diagonales rompe con la direccionalidad del espacio, es independiente a él, al igual que el techo. Sin embargo, al tratarse de una superficie reflectante, es el lugar donde se superponen todas las tramas y las sombras alterando su condición de superficie continua. En el suelo, la escala de la trama es más densa y no llega a condicionar la ubicación de los muebles. En el salón se diferencian dos zonas con sillones separadas mediante un cambio de cota y el revestimiento de piedra. En esta zona los sillones no están revestidos siguiendo la trama, como si este quedara fuera de la lógica compositiva que rige el resto de la habitación. El resto de muebles están tapizados con telas azules y blancas, donde el estampado se ajusta a la medida del mueble, y el cambio de plano de la superficie se refuerza con el cambio de color.

En *Domus* núm. 22620, se publicó un artículo directamente relacionado con este proyecto bajo el título: "Arredamento su un colore" en el que Ponti sostenía:

Se trata de una composición en un solo color, pero no de un ambiente monocromático. Por el tono, la forma y la ubicación de la superficie que recubre, el color compone. No todos los colores se prestan a un juego similar; el azul puede utilizarse en ambientes en los que el color da una sensación de reposo y recogimiento que gusta a la mayoría. [...] Se utiliza el linóleo para hacer estos fondos de color porque es un material que puede cubrir grandes superficies de pavimento y también utilizarse en los muebles. [...] La vida no es una composición fija: El amueblamiento debe contribuir a la posibilidad de hacer anotaciones, poner fotos, cuadros, libros, etc., sin generar desorden.²¹

Esa presencia de anotaciones de la ocupación, y esa alteración de la composición es justamente lo que el artículo no muestra. Las fotos que

20 *Domus* núm. 226, Milán, junio 1948, pág. 76-77

21 Ponti, Gio, Arredamento su un colore, *Domus* núm. 226, Milán, 1948, pág. 76-77.



21



22



23



24



25

20-23 Villa Planchart en Caracas diseñada por Gio Ponti
 24- Muro pintado de la Casa de Alexander Girard en Nuevo México publicda en Domus núm. 305.
 25- Proyecto de Ettore Sottsass jr. " Appunti per el progetto di una casa al mare" de 1962

muestran la villa Planchart son tan planas que parecen dibujos. Ponti logra así traspasar con el gráfico la planeidad de la superficie para volver a aplanar el espacio a través de la foto. Para Ponti, la realidad es plana.

El caso opuesto puede ser la casa de Alexander Girard en Nuevo México, publicada en *Domus* núm. 30222 .En la pared de la galería, que fueron pintadas por Girard usa los nichos de los muros y las perforaciones de las ventanas para incrementar aun más la sensación de profundidad a través del dibujo. El tamaño de las particiones utilizadas se copian de las dimensiones de las perforaciones existentes (ventanas y nichos). Utiliza la pintura para jugar con la imagen bidimensional y tridimensional, incluyendo en el mural elementos arquitectónicos. De esta forma la pintura redefine los elementos arquitectónicos como la percepción del ancho del muro, o la dimensión de las ventanas.

En *Domus* núm. 38623 se publicó un proyecto de Ettore Sottsass jr. bajo el título "Appunti per il progetto di una casa al mare" (1962), una contravoz a la Villa Planchart. Si en la villa de Caracas no hay rastros de ocupación que mantengan la cualidad gráfica del proyecto inalterable y devolverle así un registro de representación más que de realidad, en el proyecto de Sottsass el movimiento del ocupante es el factor que modifica el diseño.

Este proyecto representa una especie de colecciones de ideas [...]. El tema principal de esta casa es crear una atmósfera determinada, la luz y, sobre todo, el color. La investigación se centra en crear un espacio estático en el sentido que todo lo que es visible y no es misterioso, subterráneo, surrealista o romántico.

La puerta es de madera laminada esmaltada y coloreada. Su diseño no es estructural, sino el de un signo de color que se mueve y que al hacerlo transforma la composición de colores de la fachada exterior, de modo que en el fondo la casa no es más del mismo color. Así el color está definido por la gente que habita la casa y el jardín: "Una casa con colores es una casa con presencia humana".²⁴

22 *Domus* núm. 302, Milán, enero 1955, Pág. 18-23

23 *Domus* núm. 386, Milán, enero 1962, pág. 55-62

24 Sottsass, Ettore jr. *Domus* núm. 386, Millán, enero de 1962, pág. 55-62



26

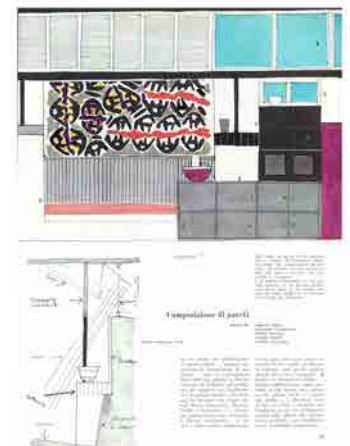
En Domus 33125 se publica un estudio sobre la relación entre la arquitectura y la pintura titulado "Composizione di pareti". Sottsass diseña un interior en el que colabora con cinco artistas. Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Pietro Dorazio, Achille Perilli, Emilio Scanavino pintaron a mano, su fragmento de pintura sobre el diseño de Sottsass: cada pared contiene dos o tres originales de cuadros en dimensiones reducidas.

La exploración se centra en expandir la pintura más allá de los límites del cuadro. Es desde esta cualidad de la pintura donde nace un nuevo problema y para el arquitecto una nueva posibilidad compositiva.

Las ventanas se intercalan con los cuadros y las plantas pintadas y reales se entremezclan: "las pinturas se vuelven objetos, junto con los objetos mismos: pinturas y libros, libros y hojas, hojas y pintura, pinturas y cuenco, y así."

Con una intuición compositiva más neoplástica, en 1965 Joe Colombo remodeló un piso en Milán, publicado en Domus núm. 43326 con el título "Nuove proposte di arredamento (per due appartamenti nella

25 Domus núm.331, Milán, junio de 1957, pág. 29-33
 26 Domus núm. 433, Milán, diciembre de 1965,pág. 82-89



27



28



stessa casa)”. Los dos apartamentos surgen de la subdivisión de una casa de dos plantas construida antes de 1930 cuyos salones se unieron con la escalera existente a niveles intermedios respecto al nivel del piso existente. En este proyecto fue posible alterar y reordenar el volumen de la casa subiendo y bajando algunos techos y pisos. La alfombra continua reviste todas las superficies y mediante el uso de color se establecen continuidades entre superficies con diversos usos, posiciones y dimensiones.

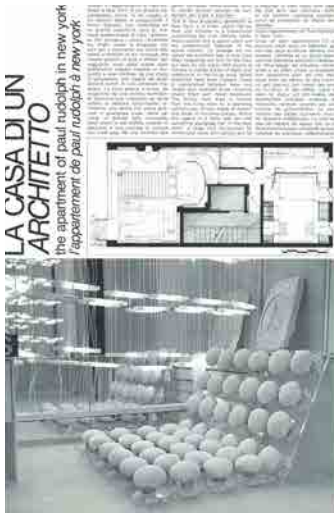
La alfombra azul clara recompone el contenedor unitario de pared, pavimento y techo dentro de la cual la zona de la sala de estar se aísla y recoge como otro volumen, como una especie de articulación “practicable”. Gracias a las dos alfombras, Colombo consigue definir la percepción de las dimensiones del espacio, creando cubículos o volúmenes internos. En este ejemplo y al igual que sucede en la obra de Ponti, el grafismo está compuesto por el conjunto de objetos superpuestos en el interior cuya composición se registra en la fotografía del interior, no solo en superficie.

Ponti utiliza la fotografía para aplanar una composición que opera a diferentes alturas en el espacio, fotografías tomadas desde un punto de vista alto donde la mesa conforma un dibujo con el piso y los respaldos de la silla dibujan rectángulos en la pared junto con los marcos de los cuadros y los zócalos del mismo color. Esta discriminación es el comienzo de la composición mediante capas que puede verse más claramente en los ejemplos que aparecen a continuación.



29





31

SUPERFICIES SUPERPUESTAS

En el proyecto de Paul Rudolph, publicado en *Domus* núm. 57527 bajo el título de “La casa di un architetto”, la superficie de los interiores comienza a separarse y a operar mediante superposiciones en lugar de grafismos, y donde las texturas, los reflejos y los materiales toman más relevancia que el gráfico plano. El límite interior adquiere grosor tanto en los muros que lo conforman como en los pisos y los techos. El apartamento de Rudolph en el núm. 23 de Beekman Place, en Nueva York, fue comprado en 1965 y Rudolph se dedicó a renovarlo y remodelarlo por completo durante diez años. En un principio se trataba de un apartamento de 70 m² que llegó a ampliarse hasta convertirse en un ático de cuatro plantas en 1979. La publicación en la revista registra la remodelación en 1975, manteniendo la distribución original de la típica casa de apartamentos de Manhattan, que no fue alterada, pero sí todas sus superficies. La planta original cuenta con una sala comedor, que ocupa casi la mitad de la planta, con un gran ventanal hacia el East River, un dormitorio con una ventana que da a la calle, una pequeña cocina longitudinal con ventana al exterior y un baño. Por las reducidas dimensiones del apartamento, el perímetro se ocupa totalmente: los objetos se pegan a las paredes, las superficies se repliegan y ensanchan en estantes, los asientos se incrustan en plataformas alfombradas y el espacio central queda libre tanto en la sala de estar como en el dormitorio.

La primera remodelación se concentró en las superficies. Las cortinas de pequeños discos de espejos que cuelgan de hilos invisibles construyen un efecto de objetos suspendidos que destruyen el límite a base de multiplicar los reflejos desde una superficie fragmentada donde es difícil recomponer el plano. Una pared de la sala de estar estaba cubierta con una maqueta de una topografía realizada en el estudio de Rudolph y que ahora se utilizaba como un bajorrelieve pintado de blanco, mimetizándose con la pared, una rugosidad de la superficie. En su habitación también la decoración se reduce a las superficies y sobre la cama colgaba un gran anuncio publicitario de un desodorante que se reflejaba en el espejo que cubría la pared opuesta, permitiendo ser visto desde múltiples ángulos.

En 1975 el apartamento fue renovado, el mural publicitario fue retirado y la decoración se centró en crear complicados efectos de luz, reflejos y sombras. Las dos paredes del dormitorio se forraron de espejos

27 *Domus* núm. 575, Milán, octubre de 1977, págs. 36-38



32

y una cortina de pequeñas bombillas de luz, cuya grilla se repite infinitamente, desdibujaba los límites de la habitación.

Años más tarde, en 1979, Rudolph volvió a remodelar completamente su apartamento para convertirlo en un ático de cuatro plantas. Durante las décadas de 1950 y 1960 Rudolph fue una de las figuras centrales de la arquitectura estadounidense de posguerra, especialmente por el uso de superficies altamente texturadas, como las superficies de hormigón con tratamientos corrugados que utilizó tanto en el interior como en el exterior del edificio que construyó para la *Yale University*. A propósito de la superficie, Rudolph explicaba:

El tratamiento texturado rompe la escala de las paredes y, por su textura pesada, atrapa la luz de una forma diferente. La luz se fractura en miles de pedazos y aumenta la sensación de profundidad. Según cambia la luz, la pared se agita, se desmaterializa y adquiere una solidez adicional.²⁸

Sin embargo, Rudolph fue cuestionado por las cualidades táctiles de la superficie, más que por las ópticas. Su fascinación por el tratamiento de la superficie se inscribe en una investigación más amplia que incluye sus métodos para dibujar, su educación y la decoración, principalmente en sus discusiones sobre ornamento en el centenario del nacimiento de Louis H. Sullivan en 1956. Como apunta Timothy M. Rohan en *Rendering the Surface*: “Las superficies extruidas de Rudolph tienen sus raíces en los bajorrelieves de Sullivan. De hecho, su tratamiento del hormigón puede ser interpretado como un efecto decorativo”.²⁹

En su lujoso ático había expuestos en bajorrelieve Egipcio y un friso grecorromano, sugería que el bajorrelieve era también una superficie texturada y jugaba con la ambigüedad de que ambos eran una referencia histórica que justificaban el tratamiento de las superficies. Algunas de sus superficies texturadas llegaban a adquirir un aspecto casi textil, como en las casas de vacaciones que construyó en Florida. Según él mismo sostenía: “Se ha utilizado este trabajo para reducir la escala de los interiores, lo que, en mi opinión, constituye la relación

28 Timothy, M. Rohan, *Rendering the surface: Paul Rudolph's Art and Architecture Building at Yale*, Grey Room, Núm 1 (Otoño, 2000), pág 86

29 *Ibid.*

básica entre todo el ornamento y el espacio arquitectónico”.³⁰ Para Rudolph, el ornamento es algo que se produce en la superficie y puede ser integrado en la superficie, como sucede en el edificio de la *Yale University* o en su propio apartamento: “Monumentalidad, simbolismo y decoración son algunos de los desafíos que la arquitectura moderna ha dejado de lado”.³¹

En *Ornament in Architecture*, Sullivan escribía que el ornamento debía “aplicarse en el sentido de parecer salido de la propia sustancia del material”.³² Cuando Rudolph dejó Yale en 1965, se llevó a Nueva York muchos de los moldes de Sullivan que había en el edificio, uno de los cuales es uno de los adornos centrales de su apartamento de Beekman Place.

A principios de la década de 1960, Rudolph se dedicó a trabajar en espacios domésticos centrandó su investigación en el desarrollo de muebles, texturas y luces, en la manipulación de espacios, luz y materiales y en encontrar objetos que pudieran transformarse en espacios con un alto impacto emocional .

La primera fotografía que aparece en el artículo que *Domus* dedicó a la residencia de Rudolph resulta especialmente elocuente: las luces se superponen con los espejos, un acrílico transparente perforado con bolas de goma espuma forradas con tela conforma un asiento superpuesto a la alfombra del suelo y una superficie texturada de la pared donde se apoya un bajorrelieve es un fragmento del mundo texturado, decorativo, simbólico, referencial y lleno de efectos especiales.

En el número 264 de *Domus*³³ se publicó otro ejemplo de interior diseñado a través de capas: la “Casa verso la collina” de Carlo Mollino. Los muebles y los objetos de la casa se suspenden en el aire sin tocar el suelo ni interferir en las superficies. Los muebles de Mollino apenas se posan en el suelo; con sus patas afiladas reducen al máximo el contacto con la superficie donde se apoyan. Los aparatos eléctricos cuelgan de dos puntos de sujeción en el techo, y el mueble de la sala y la pila de mármol esconden su anclaje a la pared detrás un espejo que duplica y desmaterializa el efecto. Las capas se superponen, las cortinas de terciopelo recubren la pared y los cuadros cuelgan de las

30 Idíb., pág. 87.

31 Idíb., pág. 87.

32 Idíb., pág. 87.

33 *Domus* núm. 264, Milán, diciembre 1951, pág. 16-22



33



34

cortinas sin intentar alisar la superficie, sino poniendo de manifiesto su autonomía. Las capas se suceden sin que se afectan mutuamente; al contrario, hay un especial énfasis en separarlas superponiendo materiales lisos con otros plegados, reflectantes con opacos, suaves con rugosos. Cada objeto adquiere autonomía y se desvincula del resto. El efecto de volar hace que la posición de los objetos en espacio no parezca fija, ni que el diseño esté acabado.

El texto describe la pared de la sala de estar: “El efecto de rotura de la pared está atenuado con una ampliación fotográfica. El símbolo de la xilografía agrandada despersonaliza el paisaje, llevándolo a valores abstractos de arabescos, no de trampantojo”.³⁴ Debajo de la fotografía cuelga un largo sofá de terciopelo verde amaranto con un zócalo de latón cepillado: “Mueble en voladizo amurado al espejo, en acero barnizado natural, con una superficie de apoyo de cristal templado y una puerta abatible giratoria ejecutada por Apelli y Varesio. El hogar está suspendido y ‘cerrado’ en mosaico rojo fuego con compuerta en latón pulido, una superficie en voladizo con frente en marbrite negro y espejo. El pavimento es de marbrite negro templado”.³⁵

El orden y la composición están pensados desde el objeto a la construcción, como un todo único y solidario. Los elementos son continuos, de continuidad no solo óptica (la fuga), sino constructiva (como efecto óptico). Mollino dice que esta casa esta hecha para “estar”, no para pasar delante como una composición, para poder



35

34 *Domus*, núm.264, Milán. Diciembre 1951,pág.16-22
35 *IBid.*

33-34-35 Sala de la casa de Vladi Orenge en Turín , 1949 diseñada por Carlo Mollino.



**INTERNI
A LONDRA**

a "soft" zone in the living room
une zone "molle/ouise" dans le séjour

36



37



38

36-Apartamento diseñado por Ferry William Zayadi 37-Apartamento diseñado por Francesco y Aldo Piccaluga 38-Apartamento para la exposición La Maison Electrique de Pascal Mourgue

caminar, moverse y cambiar de postura sin destrozar un juego hecho de frágiles alineamientos. En esta casa Mollino utiliza las capas haciendo evidente el papel de cada una a medida que se separan del perímetro (la última capa es el mobiliario).

Otros ejemplos publicados en *Domus* insisten en resolver el revestimiento y el mobiliario mediante capas. En el *Domus* núm. 559³⁶ aparece publicado un apartamento para una pareja joven, diseñado por Ferry William Zayadi, de 80 m² en un viejo edificio en el centro de Londres. En el centro de la sala una zona "blanda" de almohadones removibles se hunden en el suelo, mientras que un perímetro duro y pintado de color más claro define el perímetro de esta zona, la única con un pavimento de madera. Tanto las fotografías como la axonometría frontal sin techo y con algunos planos transparentes muestran un espacio libre de muebles y objetos, sugiriendo que los almohadones que se sustraen del centro se convierten en sillas y mesas bajas.

Francesco y Aldo Piccaluga publicaron su apartamento en Beirut en *Domus* núm. 450³⁷ cuyo piso es una gran superficie para colocar libros, revistas, almohadones, una radio, bandejas, objetos que rodean la cama sin un orden específico ni determinado. Los objetos encuentran ubicación, pero no ocupan un lugar específico.

En la exposición *La Maison Electrique* organizada por la revista francesa *La Maison de Marie Claire*, Pascal Mourgue propuso un dormitorio apenas más grande que una cama. La cama y los asientos que la rodean están al mismo nivel, son todos ellos blancos y están recubiertos del mismo material que las paredes. La funda de la cama se cierra con la alfombra a través de una cremallera y el objeto desaparece bajo la superficie.

En otros ejemplos publicados en los números 460 y 461 de marzo y abril de 1968 de *Domus*³⁸, el plano del suelo se encarga de resolver el pavimento, la silla y la cama, pero aumenta el grosor de la capa hasta ser un mueble alfombrado o una alfombra muy ancha, al tiempo que se buscan prototipos ambiguos .

El sillón de Oliver Mourgue para Airborne está compuesto por ocho elementos de poliuretano revestido y conforma "una silla para seis

36 *Domus* núm. 559, Milán, junio 1976, pág. 33

37 *Domus* núm. 450, Milán, mayo de 1967, Pág. 101

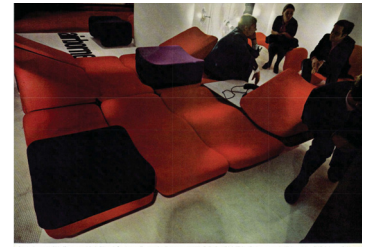
38 *Domus* núm. 460, Milán, marzo de 1968, Pág.114 .*Domus* núm. 461, Milán, abril de 1968, Pág.90

u ocho personas”. Si bien las partes no son idénticas (algunas son rectangulares y otras cuadradas o triangulares) y una única pieza puede tener dos ondulaciones, esto permite que las partes puedan funcionar individualmente o por agregación.

Otra propuesta que interviene en el nivel del pavimento como una capa ancha es “Muchas ondas sobre el pavimento” diseñado por Bernard Govin para Roset di Montaignieu-Ain, Francia. Se trata de una grilla de cuadrados con acabado curvo de gomaespuma para “sentarse y relajarse, distenderse en grupo y conversar, leer, reposar, beber”. La alternancia de la curvatura desdibuja el plano horizontal del suelo y crea pequeños espacios que insinúan formas de usos. Las formas cóncavas sirven de asientos, mientras que las convexas de respaldo. El pavimento es una silla continua donde se incrustan objetos que definen alguna función específica: luz, pequeñas mesas apoya vasos, candelabros, etc.

En *Domus* núm. 48639 se publicó otro ejemplo con el título “A Parigi”, un diseño de Jean Claude Ponthus que propone una cadena de almohadones que cuelgan de las paredes desde diferentes puntos y funciona como revestimiento, mientras que cuando llega al suelo se separa y puede plegarse para configurar sillas o camas.

Las capas pasan así a ser un primer intento de unificar la superficie y disolver áreas funcionales domésticas. En el grupo de camas alfombras, almohadones cama o alfombras sillones, la superficie del suelo pierde la zonificación y adquiere topografía.



39



40



41



42

SUPERFICIES VESTIDAS

ESCENARIOS

En el primer fascículo de 1948 habíamos expresado a través de ejemplos el concepto de amueblamiento esencial, simple e ingenioso. Este artículo es la continuación de aquel amueblamiento “esencial” y el lector debe seguir los desarrollos formales modernos que son expresados en la obra de nuestro artista inquieto. En el número precedente hemos publicado la silla, sillón y mesa de De Carli, hoy publicamos una experiencia más exasperante, la del arquitecto Mollino.⁴⁰

El apartamento en Turín de Carlo Mollino fue publicado en *Domus* núm. 227⁴¹ solo con unas fotografías y algunos dibujos de objetos y muebles, también diseñados por él, bajo el título “Esperienze formali nell’arredamento”. La publicación se centraba en la descripción de paredes y techos, y en el carácter del diseñador. Todas las paredes del apartamento de Mollino están revestidas, vestidas; algunas de ellas son superficies lisas, como espejos, otras murales y superficies plegadas. Mollino hace uso de las cortinas o la madera, pero siempre se trata de superficies corrugadas que insinúan grosor y cubren toda



43

la superficie sin dejar ver lo que ocurre detrás de ellas, si las cortinas ocultan ventanas o solo recubren el muro. El mural, un paisaje de una gran cascada, es el único indicio de exterioridad del ambiente. Todo es interior, un interior infinito y autónomo. El límite de la habitación está definido por el tejido, pero la convención nos insinúa que el límite puede estar desplazado, perforado o no existir. Las referencias arquitectónicas permanecen ocultas. En la sala de estar las cortinas se superponen: la primera capa es de una tela blanca traslúcida; la segunda un terciopelo pesado y oscuro; sobre ambas, un marco de suelo a techo permite la colocación de cuadros, estantes y objetos decorativos, conformando la tercera capa. En este espacio, todo es móvil:

El dinamismo romántico y natural de las formas del amueblamiento (mesa y diván) se expresa en la figuración de la pared que acentúa las formas naturales [...].

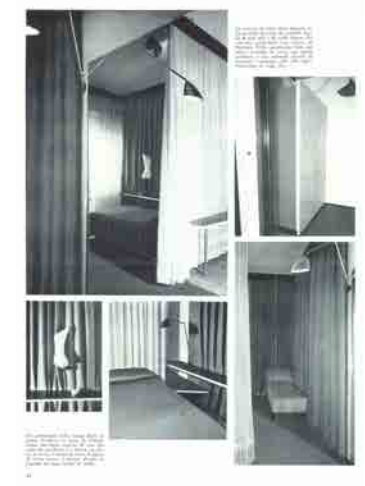
De Mollino se ha dicho que es un arquitecto peligroso, y lo es en gran medida para aquellos espíritus débiles e imitativos que, en lugar de poseer la inquietud valiosa y el espíritu preciso, de pronto se ven tentados por una licenciosa imitación.

Este Mollino es expresión y experiencia personal, expresión libre como una composición abstracta a la escala humana, e irreplicable como un cuadro o una escultura.⁴²

Cuando Mollino cumplió 31 años diseñó la casa Miller en la Via Talucchi (Turín, 1936-1942). Aunque nunca vivió en ella, esta casa sirvió de decorado para sus fotografías. Para él, la cámara era inseparable del espacio arquitectónico y la fotografía constituía su manera de ver la arquitectura. La casa Miller fue publicada en dos artículos de *Domus* en 1937 y 1938, y en uno de ellos se incluye una planta donde se marcan los puntos desde donde están tomadas las fotografías, una muestra clara de hasta qué punto los interiores se pensaban como escenarios donde los movimientos de los ocupantes está perfectamente coreografiados, y los puntos desde los que se observan están perfectamente definidos. Los límites del espacio son, por lo general, cortinas o telones de terciopelo que se corren para dar lugar a la escena.



44



45

Una muestra de la obsesión de Mollino por controlar el movimiento son los recorridos que trazaba al pilotar aviones puede verse en la descripción en el capítulo XX de su libro *Maniera moderna*, “Introduzione al discesismo”. Allí marca la trayectoria con la posición de los esquíes, o en otro pasaje la distribución espiral de las luces en la sala de baile Lutrario (Turín, 1959) o la lámpara cuelga de un riel que dibuja en el techo la trayectoria de la luz y dibuja el movimiento del ocupante en la casa Miller.⁴³

En las fotografías de Mollino los ocupantes son generalmente mujeres en posiciones insinuantes. Por ejemplo, en los estudios para “retratos en escenarios” con fotografías de Lina Suwarowski en la casa Miller juega con la vestimenta en raso brillante de la modelo que contrasta con las cortinas, los espejos, los materiales reflectantes y los leopardos.

Antes de empezar a utilizar la máquina de fotos Polaroid, Mollino tomaba fotografías de alto contenido erótico, donde sus muebles y ambientes servían de fondo. La modelo no era tan importante como los objetos, y el fondo se volvía más importante que la figura hasta el punto a algunas veces lo que más le interesaba era aquello que la figura podía generar en el fondo. De hecho, las modelos de sus fotografías no eran mujeres famosas, sino mujeres que no conocía bien, como cuenta Beatriz Colomina en su artículo “A Slight Nausea”: “A Mollino le interesaban las mujeres que no había visto antes y que no volvería a ver”.⁴⁴

Antes de la II Guerra Mundial, Mollino comenzó a montar sets teatrales (para Pietro Micca, *Femmes d'escale* y *Au Lever du soleil*), y más tarde construyó el auditorio de la radio estatal RAI (Turín, 1952), el cine-teatro Balbo y las plantas del Teatro Regio (Turín, 1965).

En medio siglo, el estilo moderno no ha conseguido imponerse, volverse real. Sigue siendo el estilo abstracto de la elite inmerso en el pantano del eclecticismo general, bárbaro y superficial que es el estilo actual. El barómetro más grande no es la realidad, sino el sueño de las grandes masas: el cine, la arquitectura de las puestas en escena.⁴⁵

43 Véase: AA VV, *Carlo Mollino. Maniera moderna*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2012 pág. 62.

44 Colomina, Beatriz, “A Slight Nausea”, citado en Carlo Mollino. *Maniera Moderna*, op. cit., pág. 253.

45 Mollino, Carlo, “Tutto e permesso sempre salva la fantasia”, *Domus*, núm. 245,

La teatralidad de Mollino en el diseño de interiores incluye coreografía, actores, escenografía y telones en un interior perfectamente aislado del exterior; una posición para mirar y ocupar el espacio siendo espectador.

En 1949 Mollino publicó *Messaggio della camera oscura*, un libro a modo de manifiesto donde explica su método de trabajo. Kühn Wilfried dice sobre Mollino: "La habitación oscura; ese es el mensaje. Debe ser vista como una ubicación conceptual a la práctica artística de Mollino más allá de la propia fotografía: es también el lugar donde crea su arquitectura.⁴⁶

Para Mollino el interior perfecto es la cámara oscura, el interior extremo, completamente aislado de cualquier indicio o referencia al mundo exterior. Un interior autónomo; capas que se superponen y que desdibujan los límites y las proporciones del espacio a través de pliegues que, a su vez, eliminan la profundidad: "La casa de descanso del guerrero", como él mismo llamó a su cuarta casa, una vivienda completamente remodelada y que tampoco nunca llegó a habitar; un interior para la intimidad.

Su instalación *L'ora della merenda* (1935) para la exposición *L'ora della merenda nella casa italiana* es un manifiesto de los interiores posteriores de Mollino. Consiste en un velo que cae desde el techo y crea un espacio íntimo; el velo se pliega y acaba bajo una mesa de vidrio apoyada en dos piernas de maniquí, y una palmas hacia arriba completan la escena de la ceremonia del té. Para esta exposición Mollino y Cremona diseñaron la decoración y los objetos textiles (guantes, pieles, etc.), de hecho, una parte más desconocida de su trabajo es la moda: diseños de zapatos, guantes y vestidos de gala. Para Mollino, la moda tenía unas implicaciones en su trabajo de diseñador y arquitecto. Sus dibujos y fotografías casi siempre contenían figurines con ropa sacada de revistas de moda, como la mujer dibujada en el Teatro Regio de Turín que utiliza un modelo Cleopatra del catálogo parisino Frivolités.⁴⁷

Mollino siempre incluía los pocos diseños que hizo en las presentaciones de sus proyectos de arquitectura y las superficies

Milán, abril de 1950. Pág. 20-27

46 Kühn, Wilfried, "The Conceptual Manierism of Mollino", en AA VV, *Carlo Mollino. Maniera moderna*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln. 2012, pág. 283.

47 Brino, Giovanni, *Carlo Mollino. Architecture as Autobiography*, London: Thames&Hudson, 2005 pág. 31.



46



47



48

46-47-48 Apartamento en Milán diseñado por Paolo A. Chessa

textiles de Mollino se trasladan al mobiliario hasta llegar a condicionar al ocupante, a cómo este se mueve, se expresa, se muestra, se viste o se desviste.

En *Domus* núm. 29148 se publicó un apartamento bajo el título “Un interno a Milán” de Paolo Chessa, una rehabilitación de apartamento que propone un ambiente más en la zona central de una casa que se articula en tres zonas: zona de día, zona de noche y servicios. Solo la pared que separa las tres zonas tiene una altura de suelo a techo. En la sala de estar no hay paredes ni techos convencionales, sino que se utilizan elementos del suelo y del techo para definir el espacio.

En el centro de la casa (la zona de día) el movimiento del habitante se manifiesta más y es donde las situaciones son más cambiantes.

Se trata de un espacio diáfano único con unos rieles que conforman un círculo suspendido y una cortina que se desplaza a lo largo del perímetro.

El reportaje fotográfico registra las posibles variables que la configuración espacial puede generar: la curva, los elementos horizontales en el techo, la plataforma, la variedad de colores violetas, el efecto luminoso, la cortina y cómo todos ellos se transforman en presencia de los otros. Esta zona articula el acceso, la sala de estar, el paso a los dormitorios y a la zona de servicio y puede aislarse hasta conformar una habitación autónoma, o abrirse y ampliarse a otras zonas. El riel suspendido replica la altura de los vanos de las puertas, separándose del techo y dejando un vacío. En el suelo, la zona queda definida por una alfombra negra que contrasta con el pavimento de mármol, mientras que en el techo, esta formalización se consigue mediante un cielorraso suspendido y una superficie blanca y retroiluminada de plexiglás. El perfil del cielorraso, que está pintado como la columna, se lee como un único artefacto separado del techo que también funciona a modo de lámpara gigante. El riel y las cortinas se alinean con las paredes forradas de madera (aquellas que no llegan al techo) y funcionan como estantes altísimos por los que cuelgan plantas. Si bien están en la gama cromática de la pared de la entrada, las cortinas mantienen su autonomía. La calidad del tejido, su textura, su color, la forma que adquiere y su colocación crean diferentes percepciones del espacio. El resultado es un interior extremadamente ambiguo, híbrido, una puesta en escena del vacío y su autonomía,

un espacio de paso casi obligado desde una zona a otra de la casa donde se hace visible la presencia de un vacío sin programa definido que no articula, sino divide, haciendo que la ausencia de programa sea física.

En *Domus* núm. 321⁴⁹ se publicó otro proyecto, muy similar al anterior, titulado “Arredamento a Bergamo” de Gianfranco Frattini. Se trata de la remodelación de un apartamento a partir de la unión de dos existentes. “La zona de conversación, cerrada con una tela que se desplaza en forma circular, es una habitación dentro de otra habitación”.⁵⁰ La tela separa visualmente dos estancias creando una superposición de sistemas (estructura, alfombra y cortina). Un anillo metálico anclado al techo, que a su vez es un riel y una luz corrida, ilumina indirectamente el ambiente y es la única huella que queda del límite cuando las cortinas están abiertas. Esta posibilidad de aislar el núcleo central ha permitido una mayor libertad en toda la zona de día, un único ambiente que comprende el comedor y el estudio, y que se prolonga por la continuidad del techo y el pavimento hasta la entrada.

Cuando la cortina está cerrada, se crea un acceso directo desde la entrada al estudio. Según se dice en el artículo que acompaña la obra: “Un ambiente más construido que amueblado, los materiales no son uniformes, sino diversos y distinguibles”. Frattini diseñó un espacio al que se le pueden acoplar otras zonas de la casa: el comedor, la entrada y el estudio. Cada ambiente puede ampliar la sala de estar o mantener su propia autonomía.

En el *Domus* núm. 340⁵¹ se publicó otro ejemplo de los arquitectos noruegos Arne Korsmo y Christian Norberg-Schultz. (Oslo, 1955)

La sala de estar es un gran ambiente. Uno de los elementos que definen la versatilidad del espacio es la escalera metálica suspendida que lleva al dormitorio. La escalera puede replegarse hacia el techo desapareciendo de la sala de estar, una de las sorpresas de este espacio. Las paredes de la sala de estar sobre la entrada pueden desaparecer mientras se cierra la pared sucesiva hacia la entrada y la cocina: el ingreso conforma un escenario sobreelevado y abierto sobre la sala de



49



50

49 *Domus* núm. 321, Milán, agosto 1956, pág. 14-20
50 *Ibid.*
51 *Domus* núm. 340, Milán, marzo de 1958, pág. 7-15

49-50 Apartamento en Bergamo de Gianfranco Frattini



estar.52

La escalera que comunica la sala de estar con la entrada puede ocultarse bajo la tarima. En la sala de estar, la única pared cerrada, sin vidrio, es la del fondo. Revestida con una serie de paneles pivotantes blancos y negros a ambos lados que varían la composición de la pared. Entre un panel y otro, los montantes metálicos llevan unos ganchos en ménsula y permiten abrir el panel de colores que sirve para contrastar los objetos contra un fondo de un material y un color diferentes. La mesa y las sillas son bajas, al igual que la chimenea y la librería, mientras que es el suelo donde se desarrolla la actividad. Los almohadones cuadrados de gomaespuma y de colores pueden combinarse para formar diferentes tipos de asientos y mesas a diferentes alturas. Es en este ambiente donde los propietarios, Arne y Grete Korsmo, reciben los amigos, realizan exposiciones de arte y pueden acoger audiciones o proyecciones.



51



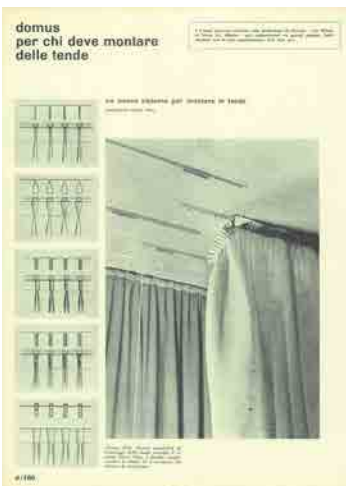
52

PAISAJES ALFOMBRADOS

Los paisajes alfombrados ocupan varias de las páginas de *Domus*, lo que se refleja en los anuncios que utilizan interiores domésticos para publicitar los nuevos productos. Las cortinas y los tejidos en general ocupan mucha de la atención de la revista. En el número 40653 se publicó Silent Gliss, un nuevo sistema de montaje de cortinas de longitudes variables y con diversos perfiles que podía aplicarse en horizontal, en vertical y en paredes curvas.

En el *Domus* núm. 407 de Octubre del 1963 apareció un anuncio de Dralon, una fibra acrílica de la marca Bayer, bajo el lema "Dralon le ayuda a vestir la casa". El material es una fibra que había revolucionado el mercado europeo por su practicidad y belleza, y se utilizaba para cortinas, todo tipo de revestimientos y alfombras. Las cortinas se montaban fácilmente y se adaptaban a todos los ambientes y estilos. El anuncio aseguraba no tener precedentes en cuanto a variedad de colores y enfatizaba la sensación de riqueza e intimidad que se puede alcanzar.

En otro anuncio del mismo material se decía: "Dralon es lo que



53

51-52- Casa de Arne y Grete Korsmo en colaboración con Christian Norberg Schultz
53 Anuncio de Silent Gliss

52 Ibid.

53 *Domus* núm.406, Milán, setiembre 1963, pág. 42

verdaderamente quiere el amueblamiento moderno”, e invitaba a probar los irresistibles colores y su luminosidad. El material parece robusto y dura toda una vida; en el anuncio aparece un anciano que juega al ajedrez, actividad que parece llevar haciendo de toda la vida y a la que el nuevo diseño y el nuevo material se adaptan perfectamente. En otra página de la revista y bajo el lema “Dralon hace la casa preciosa”, se describe a una mujer de una casa inteligente y de buen gusto: “Las ventajas de las alfombras de Dralon residen en que puede doblarse y cubrirse las paredes sin tener residuos. La superficie no pierde el color ni el pelo. Una casa con Dralon es acogedora y silenciosa. Las superficies son higiénicas, sin bacterias ni insectos”.⁵⁴ Un último anuncio dice que la casa es más completa y maravillosa con las mantas Dralon, y anuncia unas mantas que se extienden sobre la alfombra y el sofá, con un periódico, unas zapatillas y una niña que ocupan la superficie replegada e irregular que desdibuja los límites entre los vestidos, el revestimiento y los muebles.

En *Domus* núm. 385⁵⁵ se publicó un anuncio de una alfombra de Leacril bajo el eslogan: “La nueva alfombra que hará vivir su casa”. La publicidad anunciaba una alfombra de pared a pared con la posibilidad de que un único material cubra sin interrupciones toda la superficie del suelo. En el anuncio aparece un sillón del mismo color que la alfombra y dos niñas que juegan con una casa de muñecas, también revestida con alfombras de diferentes colores. El área de juego no tiene límites ni define un sector, de modo que la funcionalidad de la superficie no es específica. La fotografía, tomada desde un ángulo superior, enfatiza la extensión de la alfombra. En el *Domus* núm. 449⁵⁶ se anunciaba la alfombra de Leacril como “La fibra viva”. En otro anuncio la alfombra es blanca y de pelo largo que logra que la superficie plana del suelo adquiera una topografía irregular. Se desdibuja el encuentro entre el mueble y el suelo, donde el primero parece estar suspendido como en una nube, al igual que los almohadones, una mujer con un libro y la mesa. La fotografía esta tomada desde un ángulo superior, pero lo suficientemente bajo como para ver claramente el encuentro.

En el *Domus* núm. 456⁵⁷ se anunciaba la alfombra de nylon texturizado en un anuncio de un interior genérico, que podría ser



53



54



55



56



57



58

54 *Domus* núm. 407, Milán, octubre 1963, pág. 64-67
 55 *Domus* núm. 385, Milán, diciembre 1961, pág. 61
 56 *Domus* núm. 449, Milán, abril de 1967, pág. 50
 57 *Domus* núm. 456, Milán, noviembre de 1967, pág. 34

53-54 -55-56 Anuncio de fibra acrílica Dralon de Bayer.
 57-58 Anuncio de alfombra Leacril



59



60



61



62



63



64

una oficina o una casa. El fondo negro resalta el plano del suelo y una alfombra ocupa el primer plano; en el centro aparece una mujer sentada en la silla Tulip de Eero Saarinen en un clima que intenta ser sofisticado y moderno. Una mujer ejecutiva bebiendo un whisky es una imagen de modernidad absoluta: la versión femenina del ejecutivo. En la segunda página del mismo anuncio, aparece una pareja vestida como si viviera en una gran ciudad y ambos trabajaran en actividades empresariales o administrativas; de vuelta a casa después de la jornada laboral, aparecen sentados en la alfombra. No necesitan más muebles, y bajo el lema "Vive con la naturaleza", una flor es el único objeto de todo el ambiente, lo que hace suponer que su casa es un parque interior.

La asociación entre alfombra y praderas verdes es finalmente evidente en la publicidad de Majestic Rosifloor con le título de "nei colori della natura".

En el *Domus* núm. 464⁵⁸ se publicó un anuncio de la fibra de propileno Meraklon donde en primer plano aparece un pie desnudo que intenta ampliar la sensación de confort; la alfombra aparece aquí como vestimenta, como una segunda piel.

En ese mismo número de la revista aparece una instalación de arte en Venecia que reza: "La misma piel para todo el mundo", una piel artificial que cubre toda la superficie, excesiva en algunos puntos, que cuelga y puede convertirse en vestimenta para los visitantes de la exposición. Algo similar insinúa la publicidad de Bruno Pietro: "Piel para la vivienda", donde unas pieles sintéticas cubren el suelo, los muebles y los ocupantes de la casa.

En el *Domus* núm. 501⁵⁹ aparece otro anuncio de alfombra que cubre el suelo y la pared. En el anuncio aparece un asiento colgante para mostrar la extensión que la alfombra puede cubrir sin juntas, donde las patas de los muebles aparecen como interrupciones indeseadas. En este caso, el zócalo y la moldura superior son los elementos que unifican y cambian su grosor hasta convertirse en muebles, marcos, puertas, estantes y mueble bares. Los zócalos y las molduras refuerzan la percepción y enmarcan cada sala y las ventanas interiores permiten una vista simultánea de los recintos que, enmarcados de fondo azul, se suceden logrando amplitud a través de la sucesión de espacios repetidos.

58 *Domus* núm. 464, Milán, julio 1968, pág. 6

59 *Domus* núm. 501, Milán, agosto 1971, pág. 46

59 Anuncio de moquetas Velfloor
60- Anuncio de moquetas Sisalette
61 - Anuncio de moquetas Majestic Rossifloor
62-Anuncio de Meraklon
63- Nicola en el centro de Apollinare de Milán
64-Anuncio de pieles para la vivienda en Bruno Pietro

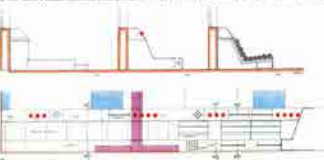


El interior publicado en el *Domus* núm. 50860, obra del Studio DA, la remodelación de un apartamento antiguo de tres habitaciones en un espacio para un “joven soltero que viaja mucho, se rodea de amigos y colecciona objetos de países lejanos”. La obra se presenta como un “Palcoscenico in casa” y, a diferencia de los casos anteriores, aquí la alfombra funciona en tres dimensiones. La propuesta se basa en una puesta en escena de un modo de vida “no convencional” que espacialmente se trasforma en una serie de plataformas sin divisiones. La gran plataforma elevada transforma las dimensiones volumétricas de la sala, un lugar el que funciona como “escenario” para los invitados, quienes pueden estar de pie, sentados en el sofá o en los escalones, pero siempre a la vista. A su vez, la parte inferior de plataforma funciona como un mueble y la alfombra reviste los escalones unificando los niveles. Desde el comedor, la alfombra se bifurca en los dos alturas, y desde el nivel inferior se transforma en una superficie de apoyo y pavimento. El piso puede tocarse, y este y la pared se revisten conformando una superficie continua que se interrumpe al llegar al techo y en la pared vertical de la escalera. La alfombra se dobla en pliegues grandes o pequeños: los grandes revisten la pared y los pequeños conforman escalones o sofás. Las superficies alfombradas horizontales o verticales aparecen ocupadas





67



68

por objetos, iluminación, decoración, almohadones y piedras, mientras que las superficies pintadas de blanco no se ocupan, de modo que es la superficie alfombrada la que activa la ocupación del espacio. Bajo el título “Unità” se presenta el proyecto de un interior en Milán diseñado por Roberto Pasqualetti y Mariangela Johnson que, “sin tocar el muro original, el ambiente se resuelve con una gran caja unificada con revestimiento continuo”. El apartamento se recubre completamente con una única alfombra que une todos los objetos de la casa, dejando libres las dos mesas y las sillas. El resto queda subordinado bajo el orden de la alfombra, incluso la instalación de audio y eléctrica, la calefacción y decoración. Solo los objetos más pequeños —libros, relojes o discos— pueden cambiar de posición. Todos los muebles ocupan el perímetro y definen una ocupación fija, mientras que el centro se produce la máxima aleatoriedad. El espacio parece diseñado para ocupar la alfombra y para minimizar el movimiento del ocupante, para realizar todas las actividades desde una misma posición: conversar con amigos, beber, mirar la televisión, escuchar música, hablar por teléfono, trabajar o comer. La alfombra es el centro de control doméstico.

Otro proyecto muy similar es la casa de los diseñadores Emmanuelle y Quasar Khanh en París que fue publicada en los números 452⁶¹ y 498⁶² de *Domus*.

La señora Khanh se esfuerza mucho por olvidarse de que la habitación tiene cuatro paredes, un techo y un suelo, y hace que nos olvidemos de las mesas y las sillas mediante el uso de la luz. Hace lo imposible para crear campos magnéticos de concentración mediante la agrupación de colores en formas geométricas estáticas, centrípetas y claramente simbólicas. Incluso los muebles dispersos se reducen a volúmenes estáticos, deliberadamente herméticos, para que no puedan moverse. Este salón es el único que nos permite discutir sobre el interior y la casa [...]. Por primera vez, ciertos materiales y sus posibilidades contemporáneas no son aplicados de un modo experimental en un intento de crear formas e imágenes novedosas, sino para reflejar a la gente, como una ergonomía refinada. El color se utiliza de un modo nuevo;

67-68 Remodelación de un apartamento en Milán diseñado por Roberto Pasqualetti y Mariangela Johnson

61 *Domus* núm. 452, Milán, julio 1967, Pág.29

62 *Domus* núm. 498, Milán, mayo 1971 Pág. 25-28



69

es antiestructural, se convierte en una isla de vegetación, un paréntesis, una plataforma para descansar y un refugio.⁶³

En el *Domus* núm. 419 ⁶⁴se publicó un interior de Vittorio Vigano, titulado "Interni a Milano". La transformación del espacio se produce a través del diseño de la superficie, donde una alfombra de pana oscura se pliega sobre la pared a modo de zócalo de unos dos metros de altura y que incorpora las puertas, también forradas de pana. Otro zócalo de tres metros de altura une dos ventanas en un único paño, rompiendo así su asimetría respecto a la habitación. La composición crea una nueva unidad, una suerte de encastre espacial. La composición tradicional de pared, zócalo y pavimento se reduce a solo dos componentes, piso y techo, que se encuentran en puntos disímiles de la pared. La superficie blanca y la oscura se condicionan mutuamente. Los muebles conforman un horizonte bajo (el diván no alcanza a los 30 cm de altura y la mesita 25 cm) y algunos elementos también se forran con la misma pana del mismo color creando una especie de topografía alfombrada. De este modo, la alfombra oscura construye un fondo sobre el que contrastan las obras de arte: cuadros de Cy Twombly, Lucio Fontana, Bruno Cassinari y Bruno Munari; esculturas de Francesco Somaini y Lucio Fontana, la lámpara de Achille Castiglioni y la otomana de Charles y Ray Eames. Las alfombras rectangulares se superponen con la alfombra oscura continua que

63 Ibid.

64 *Domus* núm. 419, Milán, octubre 1964, Pág. 33-39



70

actúa como fondo, y las alfombras artesanales son al plano horizontal lo que los cuadros son al vertical.

A diferencia del ejemplo anterior, el que se publicó en el *Domus* núm. 44165, obra de Giorgio Host-lvessich, pone el énfasis en los elementos que definen las transiciones entre la pared y el techo: zócalos y molduras. La pared, el suelo y el techo están revestidos con alfombra azul, pero el tono de la pared y el techo es más claro. El zócalo de madera siempre ocupa el encuentro entre el piso y la pared, pero la moldura superior varía su posición cambiando así las proporciones del ambiente. El zócalo y la moldura superior son los elementos que unifican los espacios y cambian su espesor hasta convertirse en muebles, marcos, puertas, estantes, mueble bares, etc.



71

DEBAJO DE LA MESA

SIN PATAS

La estructura de sillas y mesas en un típico interior doméstico crea un mundo desagradable, confuso y caótico. Yo quería despejar el enredo de patas.⁶⁶

Eero Saarinen, 1958

Si bien *Domus* no publicó ninguna obra de Eero Saarinen, sus muebles aparecieron en gran cantidad de interiores domésticos y anuncios publicitarios. Las patas de los muebles de Saarinen son columnas elegantes y esbeltas que gestionan la transición desde la verticalidad del tubo hasta la horizontalidad de las superficies de soporte, la mesa o el pavimento, y gradúan la transición entre elementos diferentes mediante el uso de curvas. Saarinen buscaba la continuidad de las superficies que ordenan, absorben y reconfiguran las partes.

La particularidad de la propuesta de Saarinen se basa en centrarse en dicha transición: el diseño del objeto es resultado del diseño de la

⁶⁶ Saarinen, Eero, "Furniture Design 1947 to 1958", en Saarinen, Aline B. (ed.), *Eero Saarinen On His Work*, Yale University Press, New Haven, 1968, pág. 68.



72

71-72 Silla pedestal de Eero Saarinen. Anuncio de la silla producida por Knoll Internacional Italia

relación entre las partes. En la terminal de la TWA del aeropuerto de Nueva York y en la casa Entenza (Pacific Palisades, California), que formaba parte de las Case Study Houses, Saarinen modeló el suelo y fusionó el programa y el mobiliario para crear un paisaje dinámico para el cuerpo, donde el piso es una superficie activa afectada por la funcionalidad y la estética. En la terminal los asientos emergen del suelo, mientras que en la casa los asientos socavados en el suelo inventan un *conversation pit*, un espacio doméstico de intimidad. Saarinen desplegó numerosos recursos para el espacio debajo de la mesa: el suelo sube, se pliega y se moldea en los asientos, en las superficies de apoyo y en las escaleras. O baja y crea nichos con muros que sirven de respaldo y de asiento; el material que recubre la mesa o las sillas se encarga de unificar las superficies y los objetos, o la forma de las patas disuelve las discontinuidades.

Más allá de la preocupación por crear un ambiente homogéneo, más que el proceso de hacer objetos bellos, el diseño debe intentar dar forma a un artefacto respeto al objeto de mayor tamaño y más cercano.⁶⁷

Uno de los primeros ejemplos en este esfuerzo por vincular los objetos a las superficies que constituyen los límites arquitectónicos puede detectarse en la obra del padre de Eero, Eliel, quien experimentó con superficies mediadoras entre la horizontal y la vertical con el uso de alfombras. En Hvittrask, Eliel Saarinen colgó una alfombra de una pared y la extendió sobre un banco, de modo que esta se convertía en respaldo. Si bien se trataba de una típica alfombra doméstica tejida a mano y perteneciente a la cultura popular, Saarinen no la utilizó de un modo tradicional, como unidad de medida para definir un espacio dentro de una habitación, sino que la ubicó de modo que disolvía la relación entre el muro y el pavimento, entre el paramento horizontal y el vertical. La alfombra cubría el muro, el asiento y el pavimento, unificándolos en una única entidad compuesta por el respaldo, el asiento, la pared y el piso. La alfombra hace que la morfología y la autonomía de los elementos arquitectónicos sea híbrida, creando así una situación novedosa pero con aspecto familiar. En un comentario que bien podría describir el trabajo de Saarinen,

⁶⁷ Idíb., pág. 1.

George Wagner dice sobre Gottfried Semper:

Establece una forma de pensar donde la arquitectura se pueda fusionar con la decoración, la estructura, las dimensiones de los espacios y la presencia humana. Sus teorías polarizan las distinciones materiales entre el marco y la pared, la masa y el espacio, lo visto y lo no visto, e imagina los orígenes de la arquitectura en una artesanía textil.⁶⁸

La silla y la mesa Pedestal fueron unos de los últimos diseños de Saarinen, resultado de varios años de investigación formal y tecnológica. La butaca está compuesta de una base de aluminio moldeado, una cáscara de fibra de vidrio y un cojín de espuma y látex. Saarinen pretendía crear una base rígida de fibra de vidrio que pudiera reemplazar la estabilidad de cuatro patas y que, a su vez, pueda unirse con el asiento de fibra de vidrio para crear una única pieza. Si bien Saarinen quería conseguir una pieza de un único material, el equipo de investigadores de Knoll Associates no pudieron desarrollar una técnica que lo permitiera. La solución fue ejecutarlo con aluminio laqueado para que se pareciera al acabado plástico del asiento. “El grupo Pedestal fue un gran éxito. Las piezas eran relativamente baratas pues estaba compuestas de dos o tres partes”.⁶⁹

En 1946, tres años después de entrar a trabajar como diseñador de Knoll Associates, Saarinen comenzó a ensayar una silla en forma de cáscara de fibra de vidrio moldeada. Gracias a la resistencia de la fibra de vidrio —un plástico de vidrio reforzado desarrollado para las cúpulas de los radares de los aviones de la II Guerra Mundial—, Saarinen y los Eames pudieron diseñar separadamente un sencillo asiento moldeado en forma de cáscara que pudiera ser producido en serie, al igual que el modelo de madera contrachapada que concibieron juntos en 1940. Si bien el primer diseño de Saarinen con fibra de vidrio producido en serie fue la silla Womb, el grupo Pedestal fue el primero en dejar vista la fibra de vidrio.

La composición de Saarinen opera por sustracción y unificación de objetos. Desde Hvittrask hasta el grupo Pedestal se produce un

⁶⁸ Wagner, George, “Ultrasuede”, *Perspecta*, vol. 33 (*Mining Autonomy*), Cambridge (Mass.), 2002, págs. 90-103.

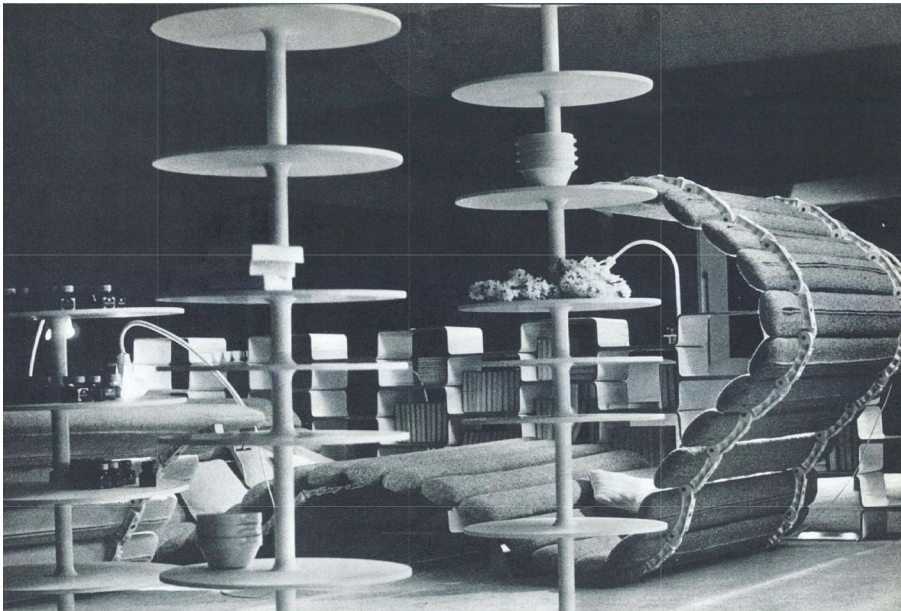
⁶⁹ “Shaping the Modern: American Decorative Arts at The Art Institute of Chicago”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 27, núm. 2, , 1917-1965, 2001, pág. 97.



73

desplazamiento en relación a la forma de unificar los objetos a través de una superficie continua. Mientras que en *Hvittrask*, Eiel Saarinen lograba unidad a través de una superficie textil que lo cubría todo, en los muebles del grupo *Pedestal*, los objetos modifican su geometría para crear unidad con el pavimento. En este contexto, la alfombra cobra importancia como elemento mediante el cual conseguir continuidad. Según hemos visto en los anuncios publicitarios de *Domus*, la alfombra era una superficie cálida, extensa, sin límites y sin función específica para andar descalzos. Podemos ver otros ejemplos de unificar el espacio interior gracias a la alfombra en los anuncios de Kartell publicados en el *Domus* núm. 500 donde se muestran tres interiores: una sala de estar completamente blanca, un comedor naranja y un dormitorio rojo con todos los muebles de plástico y todos los interiores alfombrados.

Alberto Rosselli diseñó una sala de estar con alfombra sintética de pelo muy largo producido por Ausatex, la misma alfombra que reviste el sillón *Quick* de Saporiti y que transforma los objetos de la sala de estar en un asiento único y continuo.



Il grande tappeto-sedile a curvatura regolabile

design: Pierre Paulin, Paris

74

ALFOMBRAS VOLADORAS

La “alfombra voladora” de Oliver Mourgue se presentó en el Salon des Arts Ménagers en París y fue publicada en el *Domus* núm. 45470. La “balsa” con extremidades inclinadas estaba pensada para sentarse cómodamente en el suelo ya que sentarse directamente en la alfombra no es una posición cómoda. La propuesta es un paso intermedio entre alfombra, sofá y cama cuya inclinación permite estar aislado en la misma habitación. La alfombra se separa del piso, pues ya no reviste ni conforma el pavimento, sino que se eleva para crear una superficie diferenciada no estática. Los ejemplos previos nos muestran cajones, plataformas o nichos revestidos que crean muebles diferenciados dentro de la continuidad de la alfombra, mientras que aquí la “alfombra voladora” vuelve a funcionar como alfombra aislada e independiente posada sobre otra superficie, ya sea esta alfombra u otro tipo de pavimento. La “alfombra voladora” se convierte, pues, en un mueble alfombrado.

Un experimento similar es otro sillón diseñado por Pierre Paulin publicado en el *Domus* núm. 46471, una “alfombra articulada” que



75

74-Sillón “ Balsa” diseñada por Oliver Mourgue 75 -“alfombra voladora de Pierre Paulin

70 *Domus* núm. 454, Milán, septiembre 1967, pág.37

71 *Domus* núm. 464, Milán, julio 1967, pág. 46



76

puede plegarse para crear un refugio cubierto. Esta ambición de integrar el mobiliario en las superficies que revisten el espacio interior también puede registrarse a través de los nuevos materiales que aparecen en el mercado a partir de la II Guerra Mundial. En el *Domus* núm. 463 se publicó la instalación *Eurodomus* de la empresa Abet Print. Los fabricantes de plástico laminado Bra y Cuneo realizaron una "alfombra voladora" gigante (14 x 16 m) para *Eurodomus* diseñada por Piero Gatti y Franco Teodorao. El laminado plástico, con sus posibilidades de transformarse de diferentes maneras, fue publicado en un anuncio que apareció en la última página del número 464 de *Domus*.

En el pabellón de Turín, una gran vela de laminado plástico se posaba sobre el pavimento, en el centro del salón, circunscribiendo un gran espacio que se transformaba en una experiencia.

La gran novedad es la decoración del laminado plástico: la serigrafía como instrumento de expresión. Un motivo que diseña, que no se repite en grandes superficies, un lenguaje expresivo formal individual.⁷³

La superficie laminada intentaba construir un ambiente, donde los ángulos plegados hacia arriba mostraban que el material no necesitaba de ninguna articulación entre la posición horizontal y la vertical, garantizando así su continuidad.

La propuesta de Abet Print superaba al pavimento de linóleo. Los anuncios de pavimentos de linóleo enfatizaban su elegancia, su capacidad como aislante térmico, su gran variedad de colores y su fácil limpieza. Al igual que las alfombras, el material permitía gran variedad cromática y podían conseguirse grandes extensiones, pero la posibilidad de ser usados como superficies decorativas eran casi nulas. En los números 380, 384 y 385 de *Domus* (1960-1961) se publicaron diferentes anuncios de pavimentos de linóleo, pero en ninguno de ellos se utilizaron los recursos publicitarios utilizados para la alfombra: ni personas descalzas ni recostadas sobre el pavimento. Todas las imágenes son aéreas o están tomadas desde un punto de vista bajo para poder apreciar la continuidad del material y sus posibilidades reflectantes. En ningún anuncio aparecen personas ni se intenta proyectar un posible escenario doméstico.

El plexiglás se anunció como el material que finalmente puede unificar revestimiento, artefactos, muebles y decoración. El anuncio publicado en el *Domus* núm. 509⁷⁴ sostenía que con él se obtenía la “perfecta armonía entre materiales, forma y colores. Un material orgánico, cálido, pulido. Utilizado por los mejores diseñadores europeos. Una variedad de doce colores brillantes que delinear la belleza y el esplendor del baño”.⁷⁵ En la publicidad aparece un baño convertido en una sala de estar donde se puede conversar, descansar, leer, jugar y beber, y una mujer desnuda se toma un baño. No existen muebles con patas o artefactos con pilastras, y todos los elementos arrancan del suelo.

En el mismo número 509 de *Domus* se publicó la silla Panton, diseñada por Verner Panton, en un anuncio en la que esta se describe como una “pieza de museo” del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), como un ejemplo de “buen diseño” contemporáneo. La silla Panton está hecha de plástico inyectado, resistente, a prueba de golpes, resistente a la luz y a las condiciones climáticas adversas y disponible en múltiples colores. La diferencia entre el grupo Pedestal de Saarinen y la silla Panton es que Verner Panton consigue finalmente

74 *Domus* núm. 509, Milán, abril 1972, pág.33
75 *Ibid.*



76



77



78



79



80

76-Anuncio de pavimento Chimica Lucana S.P.A. 77-Pavimento del edificio Pirelli desarrollado por la Sociedad Italiana de manufactura Griesser
78-Anuncio de pavimento de Linólium de Chimica Lucana
79-Anuncio de pavimentos Sociedad del Linólium
80-Anuncio de pavimento de Linolium Paviflex



81

crear una silla de una sola pieza de poliestireno expandido que se comenzó a producir en 1960.

La silla Pantón parece crecer del suelo. La forma se enfatiza por el uso de un único color y un único material, y la silla se ha convertido un icono del diseño del siglo xx. Fue la primera silla hecha enteramente de una pieza con material sintético que llevó el potencial del plástico hasta el límite de lo técnicamente posible, llevando a cabo el sueño de generaciones de diseñadores de crear una silla literalmente construida en una sola pieza".⁷⁶

En aquella época el plástico acaparaba el interés general por su

⁷⁶ Pantón, Verner, *The Collected Work*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2000, pág. 76.



82

aparente e ilimitada maleabilidad. En referencia a la silla Panton, el diseñador jefe de Herman Miller, George Nelson, dijo en una ocasión: “Como mucho se trata de una escultura, no una silla”.⁷⁷ Vitra decidió correr el riesgo de su producción. Al igual que sucedía con los interiores de Carlo Mollino, con su desnudez, la silla Panton define la vestimenta del espacio y de sus ocupantes.

Una de las razones del éxito de la silla se debe a la calidad erótica que emana de su forma orgánica y de curvas redondeadas. El fotógrafo Brian Duffy hizo una serie de fotografías, *Cómo desnudarte delante de tu marido*, con la silla como protagonista y la cantante pop Amanda Lear desvistiendo alrededor de una silla Panton.⁷⁸

Finalmente, con la unificación de la superficie, el espacio interior doméstico se desviste.

77 Ibid.
78 Panton, Verner, *op. cit.*, pág. 95.

82- Anuncio de la silla Panton diseñada por Verner Pantón y producida por Herman Miller.

CAPITULO 2



OBJETOS DISONANTES

OBJETOS DISONANTES

El objeto se agota en sí mismo, en eso es literal; ya no te planteas más la cuestiones de la arquitectura o de la poesía, tienes un objeto que literalmente te absorbe, que se resuelve en sí mismo a la perfección. He ahí mi forma de decir la singularidad...Y es preciso que, en un momento dado, esta singularidad produzca un acontecimiento de esa manera; dicho de otro modo, que el objeto sea otra cosa que eso que se deja interpretar de todas las formas, sociológicas, políticas, espaciales, estéticas inclusive. El objeto puede ser muy bello y no ser uno objeto singular, formar parte de la estética general, de la civilización global [...]. Un mismo objeto podrá responder a todas las funciones que se le asignen, pero eso no impide que él solo tenga esa especie de cualidad adicional”.¹

En este capítulo se estudian aquellos interiores domésticos en los que los objetos tensionan el espacio que los contiene, bien sea por una disonancia estilística, escalar o figurativa, o bien por cómo son percibidos. Los objetos mantienen una posición lo suficientemente autónoma en el espacio que los contiene como para construir un significado por sí mismos.

El capítulo está dividido en cuatro partes: “Estilo”, “Fuera de escala”, “Desde abajo” y “Superboxes”.

En el subcapítulo “Estilo” se seleccionan aquellos ejemplos donde las obras y los textos publicados en la revista *Domus* incluyen las palabras ‘moda’, ‘moderno’ o ‘estilo’ con el fin de visualizar la ambición del equipo editorial por marcar una tendencia que, por su falta de concreción y especificidad, parece difícil de definir. El estilo del interior doméstico se define en *Domus* a través de fotografías con una textura y unos puntos de vista particulares, que van acompañados de textos críticos de algunos ejemplos para reafirmar una dirección específica. En esta parte del trabajo se intenta descifrar cuáles son los objetos del interior doméstico que definen la dirección de la revista.

Algunos ejemplos se centran en la capacidad que tiene el objeto de comunicar y evocar, mientras que otros intentan traducir una tendencia

¹ Baudrillard, Jean y Nouvel, Jean, *Les Objets singuliers: architecture et philosophie*, Calman-Lévy, París, 2000 (versión castellana: *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001, pág. 103).

conscientemente “indefinida” o etiquetarlo bajo un “estilo de la época”.²

Tedeschi hace uso del término *opus incertum* para hacer alusión a piezas que no se articulan entre sí, en este caso estilísticamente, para lo que la arquitectura utiliza recursos de unificación y amalgama para lograr coherencia.

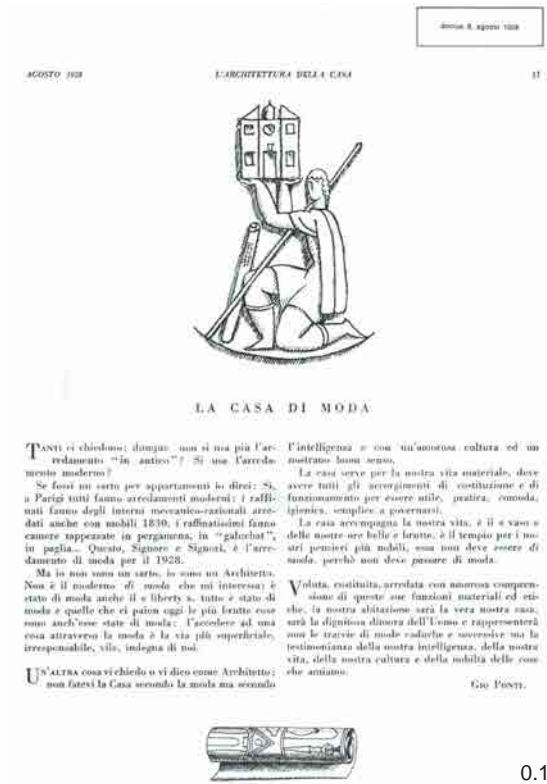
En la sección “Fuera de escala” se seleccionan espacios con objetos y muebles más grandes de lo convencional y que, por tanto, producen una fricción. Un ambiente con un objeto fuera de escala se acerca más a una puesta en escena, donde se rompe la relación entre el contenedor y el contenido, poniendo en evidencia la independencia de las partes; por lo general el objeto opera desequilibrando y desconcertando al espectador.

En “Desde abajo”, los objetos y los muebles tienen proporciones convencionales, pero el cambio de punto de vista del observador produce una alteración escalar en su percepción en relación al espacio que los contiene. En estos casos, el mueble fija un punto de vista, una forma de percibir los objetos.

El último apartado, “Superboxes”, se centra en la figura de Ettore Sottsass y sus cajas gigantes; estas son tanto esculturas como muebles y su presencia funciona como atractoras de actividades, mantienen una posición autónoma respecto a los espacios que los contienen. Sus dimensiones responden a las dimensiones humanas, no a la medida del ambiente. Estas cajas se encuentran al límite de la definición de mueble y el tipo de relación que establecen con el espacio es básicamente a través de la escala; objetos que rompen con las referencias tipológicas convencionales, en su factura no hay rastros de los muebles tradicionales, ni pistas de cómo utilizarlos. El lenguaje resulta extremadamente abstracto y está compuesto de formas geométricas simples que adquieren una presencia monolítica, y esta a su vez condiciona el espacio que ocupan.

En este capítulo, cómo se registra y se publica el objeto desempeña un importante papel, a veces para reforzar el efecto de ruptura y en otros para enfatizar la manipulación escalar. No obstante, en todos los casos se trata de una relación que se encuentra en pleno conflicto.

² Mollino, Carlo, “Utopia e ambientazione”, *Domus*, núm. 238, Milán, septiembre 1949, pág.20-23

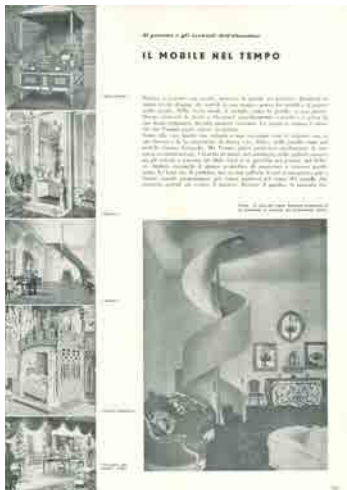


ESTILO

El estilo surge como una forma paradójica de distancia protectora entre el sujeto y el objeto. El estilo es la sublimación de contradicciones subjetivas —la tensión entre individualismo y un socialismo global— y las presiones externas de la vida moderna que amenaza la constitución del sujeto. El estilo es un velo, aunque ilusorio, debajo del cual el sujeto fragmentado puede escapar de la intensidad nerviosa de la modernidad. No es ninguna sorpresa, pues, que la estilización sea más intensa en el ámbito del interior burgués y sus objetos domésticos, allí donde el individualismo autónomo se aferró más desesperadamente y se simbolizó de un modo más completo [...]. La autonomía del estilo permitió que varias formas constitutivas (desde utensilios y detalles constructivos de sillas hasta escenas de ciudades) puedan cargarse de significado simbólico.³

3 Hays, K. Michael, *Modernism and the Post Humanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995, pág. 56.

01 Artículo de Gio Ponti en Domus de agosto de 1928



0.2



0.3



0.4

02-03-04 Artículo de REnzo Mongiardino " Il mobile nel tempo"

En el número de *Domus* de agosto de 1928⁴, Gio Ponti publicó un artículo titulado "La casa di moda" que arrancaba con la pregunta: "¿Por qué ya no se utiliza mobiliario 'antiguo' y sí el moderno. Si fuese un sastre de apartamentos les diría: sí, en París todos hacen mobiliario moderno: los refinados hacen interiores racionales incluso con muebles de la década de 1830".

Ponti aclara que no le interesa el moderno de *moda*. La casa deber ser el contenedor en el que poder desarrollarnos, y no debería seguir la moda solo por la imposibilidad de "pasar de moda". Ponti aclara que la casa es el lugar en el que nuestra cultura y nuestros enseres más cercanos quedarán registrados.

En el núm. 202 de *Domus*⁵, Renzo Mongiardino publicó un texto titulado "Il mobile nel tempo" que comienza sosteniendo que el mueble, como la palabra, se utilizan de manera rápida y pierden su potencia: "En el siglo XIX comenzó a idolatrarse lo antiguo; en nuestro siglo hay un desinterés o se sigue ese camino: del coleccionista al esteta, todos son embalsamadores de lo antiguo, adoradores fetichistas. En torno a todo ello nace un nuevo astro: 'el arquitecto interiorista', más comúnmente conocido con el nombre de 'decorador de interiores'."

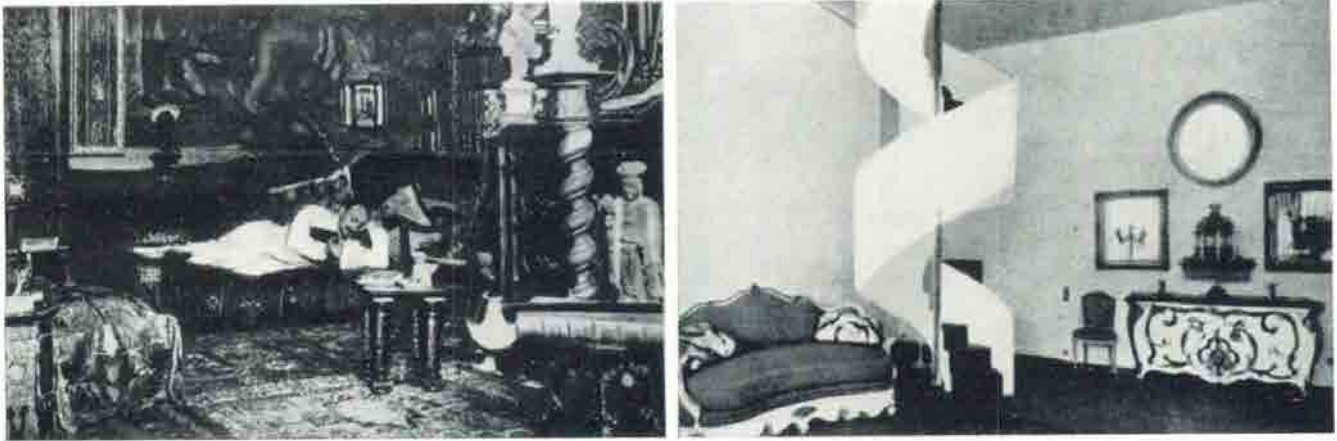
Mongiardino apuntaba que este nuevo personaje "creador de atmósferas" es un personaje ambiguo, un "parásito de los objetos antiguos" que no se parece al diseñador de muebles o al pintor de frescos; solo diseña espacios para actrices, poetas y mujeres fatales, y se ha transformado en una especie de consultor y especialista en "tapicería intelectual". Este personaje se especializa en la relación que existe entre el mueble y el escenario, entre el divismo y el *boudoir*, y tiene como único protagonista la vanidad.

Mongiardino enfatiza que no es necesario perder el sentido del tiempo: "La fecha es la prueba de fuego de una obra. En el arte no puede llegarse tarde, incluso se puede anticipadamente".

Más adelante, al hablar sobre el siglo XX, el autor sostiene que este siglo es hijo de la pasión romántica y en él coexisten todas las "formas nuevas". El arquitecto del siglo XX tiene en la sangre la misma pasión y las mismas incertezas que han acreditado al romanticismo y que ha abierto las puertas a lo "casual", lo "vulgar", lo "refinado" y a todo aquello que puede agruparse bajo la etiqueta de "eclectico": "El

4 *Domus* núm. 8, Milán, agosto 1928, pág. 13

5 *Domus* núm. 202, Milán, octubre 1944, pág. 367



0.5

verdadero realismo consiste en mostrar las cosas sorprendentes que lo habitual esconde bajo una funda y nos impide de ver”. Para Mongiardino, el ejemplo paradigmático es el ático del apartamento para Charles Beistegui que Le Corbusier construyó en París: “La chimenea barroca y la cajonera al exterior, el caballito mecedora y el monumento ecuestre, el cuadro con marco dorado que refleja el sol no son absorbidos por el esteticismo, y el objeto ha vuelto a hablar. El oráculo ha hablado esta vez con una voz terrible, ha respondido con una broma movilizadora”.

En “Utopia e ambientazione”, un texto escrito por Carlo Mollino y publicado en *Domus* núm. 238⁶, Mollino desmenuza los factores y los procesos históricos que han definido el gusto “actual” del interior doméstico. Comienza el artículo diciendo que los términos que se utilizan para definir el estilo actual en realidad solo definen una tendencia “borrosa” sin referencias históricas: “Lo ecléctico coincide con la afirmación del liberalismo”. Mollino encuentra en el liberalismo los rasgos de evasión del presente, la razón principal de la conformación del gusto del momento: “Evasión hedonista, casi idílica, una evasión de uno mismo para olvidarse del impulso primordial: el tiempo presente”. Esta evasión da origen a un espacio doméstico que se refleja en el *bric-à-brac* sofocante en el que convergen objetos disímiles que son un reflejo de una sociedad que se alimenta de todas las partes: “El gusto hacia todas las direcciones. Se evocan y se coleccionan todos los estilos, desde la sala turca al dormitorio gótico, del trofeo de caza a los tapices exóticos, de las estolas y las vestiduras

05- Fotografías que ilustran el artículo de Carlo Mollino: “lo studio di D’Annunzio alla Capponcina” de 1911 y el salon de Carlos de Beistegui en París diseñado por Le Corbusier.

eclesiástica a, las conchas, las piezas japonesas, de Capodimonte, de Sévres..., e ínfimo por primera vez en los muebles, encontramos la 'naturaleza en casa, no solo en forma de flores, sino de plantas de hoja perenne". Para Mollino, el ingreso de la máquina en el interior doméstico nunca llega a tener protagonismo, ni llega a fusionarse con la arquitectura. En la mayoría de los interiores, las lámparas son "torpemente disfrazadas con la decoración en la era premecánica: desde las lámpara hasta la cafetera; *spresso* con curvas rococó". William Morris es el representante de la revolución contra los muebles de estilo producidos industrialmente; la barbarie de la máquina encuentra en el retorno a la artesanía el perfecto argumento para librarse del clasicismo e introducir las formas naturales, cercanas al gótico y de influencia oriental. Morris imprime libertad a su estilo. Para Mollino, Morris es el primer y más noble ejemplo de la utopía del arquitecto actual que sueña en un mundo ideal e inexistente. El optimismo progresista, motivo de euforia general, derivará en la especialización mecánica. El individuo se especializa para ser un experto en una técnica determinada, convirtiéndose en un "fragmento de organismo acéfalo" que apunta a una crisis de deshumanización: "En este clima no puede esperarse un estilo de la casa y, aunque sea digno de tal nombre, se convierte en el 'estilo de la época' que es más o menos lo mismo que una cruzada estampada con exhortación al gusto".

El programa industrial encuentra en los muebles y en los objetos domésticos un amplio campo de experimentación donde aplicar las tendencias estilistas que da origen a todos los "ismos" de la arquitectura moderna: funcionalismo, racionalismo, constructivismo y nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) que convergen en la Bauhaus de Walter Gropius y en la construcción de un gusto por lo esencial, por la sinceridad expresiva del objeto donde la decoración aplicada se independiza del objeto y de su técnica de fabricación.

Mollino sostiene que basta con hojear las revistas de interiores domésticos para convencerse de que, en su mayoría, muestran la casa del "burgués sueco, lombardo o la villa del *businessman* norteamericano o la de la *vedette* fotografiada en su casa londinense o parisina que podría aparecer en la crónica mundana de *Vogue*". Estos artículos y revistas de moda son la evidencia de que el interior íntegramente moderno es un producto que consume la elite, pero



Fig. 1 - Ambientazione



0.6



07

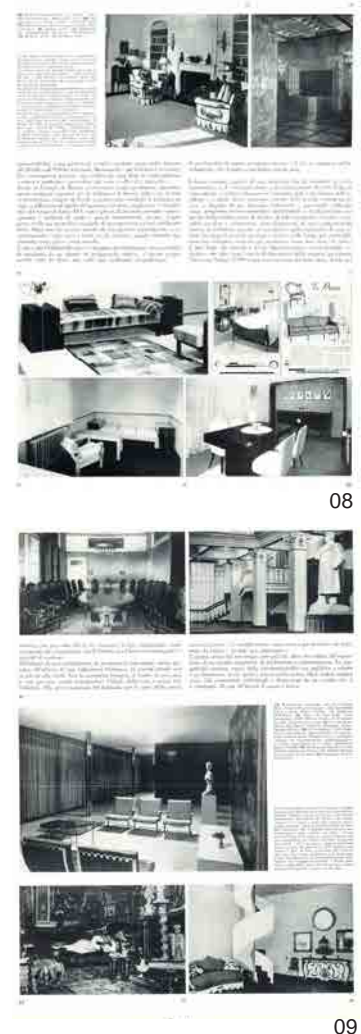
que llega a la mayoría de las casas fragmentado en trozos de modernidad que quedan absorbidos y mezclados con otros objetos, muebles y arquitecturas no tan modernos. A esto debe sumarse el gusto “universal” de ambientación que Mollino describe como siempre ecléctico, impuesta por una necesidad comercial de precisión insospechable, expresión ideal del gusto internacional de una sociedad.

Según Mollino, este es un fenómeno nuevo en la historia del gusto: llamar “estilo de una época” a uno que no sigue ningún estilo o un movimiento que puede ser “polémico, convincente y legitimado por promesas teóricas”.

Somos fragmentos de una construcción aún borrosa, pero que concluye en la imagen de una sociedad que niega su propio presente y busca en la forma más contradictoria la evasión hacia un estado que no le es propio. Una escena ilusoria y conscientemente construida que es la declaración de la propia inexistencia.⁷

En el panorama descrito por Mollino, el artista ya no es un personaje influyente en su público, sino más bien alguien que reduce su expresión y que mantiene una comunicación problemática con este. Esta incomunicación es un fenómeno nuevo en la historia que fuerza al artista a una desconexión, a ser utópico. Dicha desconexión se evidencia en el interior de la casa, en el mobiliario, donde el contraste entre el autor y el habitante adquiere carices inéditos. En lugar de enfocar esta disparidad para construir un lenguaje común, “el arquitecto crea un ambiente extraterrestre que es reflejo de su sueño y organiza a su imagen *un mundo que no existe, que solo puede existir en el reino de la utopía*”.

Esta falta de sintonía entre arquitecto y usuario recae en los objetos, en una desafinada composición donde el objeto adquiere protagonismo. La técnica y la industria permitirán llevar al extremo de la perfección la producción de muebles refinados, pavimentos resplandecientes, vidrios gigantes que Mollino describe como “la quintaesencia del equilibrio de un mundo euclídeo y platónico donde no se permite tener dolor de muelas, problemas familiares o contracciones. En este

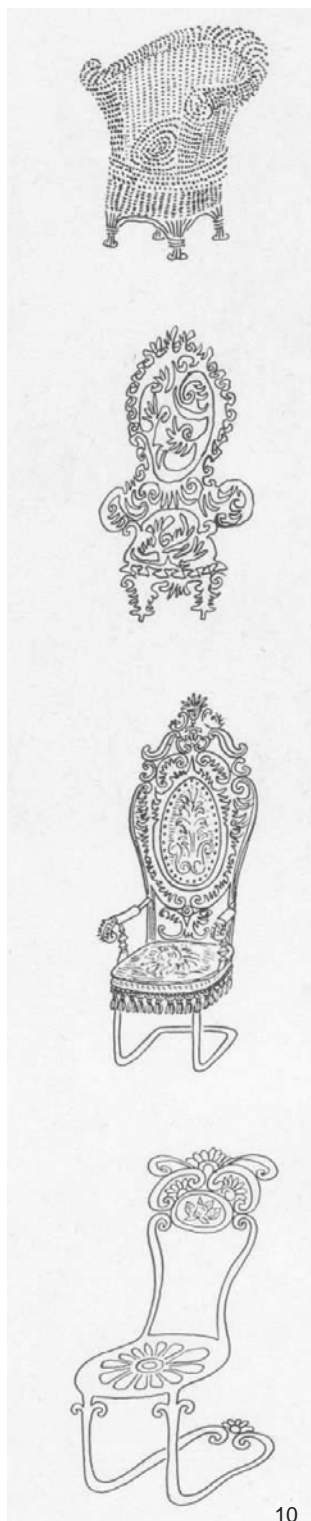


08

09

06-.7-08-09 Artículo de Carlo Mollino “ Utopia e ambientazione”

7 Domus núm. 238, Milán,septiembre de 1949,pág.20-25



10

10 - Dibujo de sillas de Saul Steinberg del volumen " Art of living" publicado en el artículo "La sedia: protagonista della tecnica e dello stile" en *Domus* núm. 243

ambiente, lo contingente no puede tener lugar, lo cotidiano se resuelve en continua catástrofe, un periódico en el suelo, una mesa invadida, un par de zapatillas olvidadas corresponde a una serie de colapsos".⁸ Después de los años dorados de la década de 1930, al desarrollo de la "arquitectura moderna" le precede otra más o menos impecable, pero siempre astral: el dinamismo formal y constructivista, el funcionalismo psicológico, la proclamación de instancias románticas de retorno a la naturaleza e incluso el retorno mismo a posiciones de origen (verde existencialista). Respecto a la órbita astral y programática que solo interesa de un modo crítico y polémico a la elite, esta no influye en la arquitectura "que se hace" en el mundo.

Los pedazos de estilo que menciona Mollino llegan al ambiente doméstico principalmente a través de las sillas, un objeto fetiche que condensa los principios estilísticos de cada época.

En el *Domus* núm. 243⁹ se publica un artículo titulado "La sedia: protagonista della tecnica e dello stile" en el que sostiene que la silla es el mueble con mayor carga psicológica. La antigua butaca Thonet de 1860 revela una preferencia formal por la curva que se dibuja en el espacio como un "autógrafo histórico". En el artículo Mollino dice que la silla es considerada la "firma" del autor: en sus pequeñas dimensiones concentra el máximo de elegancia realizable en un mueble, es una herramienta y asume la delicadeza de un instrumento musical en un brillante cálculo de tensión y equilibrio. En ese mismo artículo también se sostiene que en Estados Unidos la silla constituye el barómetro de la técnica y la estética de los últimos cincuenta años. Las sillas de Charles y Ray Eames, Marcel Breuer, Eero Saarinen, Alvar Aalto, Jens Risom y George Nelson son populares y reconocibles, y pueden verse en todas las cocinas y los comedores estadounidenses, mientras que en las oficinas puede verse las sillas de Hans Olsen, las de los Eames junto con la butaca de Saarinen: "Son insustituibles y suenan en conjunto: Eames en violines, Saarinen en contrabajo, Breuer en clarinete".

La silla es uno de los primeros ejemplos de muebles producidos en Estados Unidos y exportados a Europa (por entonces la silla italiana aún no había logrado salir de Italia). En *Domus* se publican los comercios donde poder adquirir los muebles de los Eames, Saarinen, Mies van der Rohe y las empresas que los producen: Cassina, Knoll,

8

Ibid.

9

Domus núm. 243, Milán, febrero 1950, pág. 31-36

Herman Miller, etc.

Gracias a los artículos publicados en *Domus* y los proyectos que se lidian con la modernidad, Ponti dice que no entiende la modernidad como una pátina ni como un estilo, ni tampoco como una combinación de elementos con ciertas características, sino que la entiende en el diseño cuando se utilizan los recursos disponibles, ya sean materiales o muebles, o una combinación de partes para diseñar una sociedad moderna.

En *Domus* núm. 229¹⁰ se publica un artículo con el título de “Turinese baroque” haciendo referencia a la forma en la que Mollino había sido calificado en la revista americana “Interiors”. Ponti interpreta el término barroco en Mollino como: “imprevisto, inclasificable, genial, peligroso de cometer grandes errores y afortunados inventos. Que no tiene respeto por el estilo, autodidacta aristocrático. Comete errores pero no imita, no se repite pero se reconoce...”

En el *Domus* núm. 244¹¹ se publicó un ático de Marco Zanuso en el que se “respeta una vieja estructura: inclinación del techo, vigas de madera, diversidad de niveles de pavimento, huecos bajos, etc., que componen una casa sin puntos muertos, una casa que propone diversidad de puntos de vista. Los muebles han sido transportados e instalados y asumen el rango de personajes”.

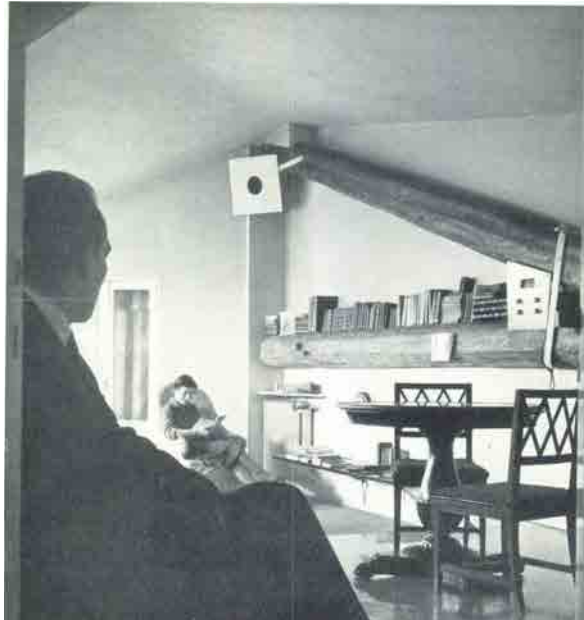
Las fotografías que aparecen en la publicación se centran en registrar la tensión que manifiesta este espacio, tanto entre los elementos existentes (estructura) como entre aquellos incorporados al proyecto. El diseño apuesta por exaltar el conflicto en lugar de eliminarlo. La estructura desproporcionada se percibe pesada en relación a la baja altura de los espacios, y a esta tensión se le suma la que introducen los muebles: las mesas, las sillas, los sillones y las alfombras se aíslan, se separan para evitar agruparse y perder autonomía en el conjunto. Cada uno parece establecer su propio ángulo y definir su posición en el espacio, poniendo de manifiesto su independencia. Las fotografías ayudan a percibir estos elementos como personajes autónomos, de modo que la estructura, la inclinación del techo, los muebles e incluso las vistas cruzadas de los protagonistas ayudan a destruir cualquier direccionalidad espacial, construyendo una red que se entrelaza y mantiene el espacio en permanente tensión.



10

10 *Domus* núm. 229, Milán, agosto 1948, pág. 23-27

11 *Domus* núm. 244, Milán, marzo 1950, pág. 2-6



12



11

Mario Tedeschi publicó en el *Domus* núm. 254¹² el artículo “Nessuna concessione al moderno, requisito per un appartamento moderno”, donde aparece una intervención donde se diseñan conjuntamente los espacios y sus muebles preexistentes y antiguos: “De esta libertad y de esta limitación contemporánea nace el deseo de hacer un apartamento modernísimo sin conceder nada al gusto y al repertorio de las formas ‘para hacerse el moderno’.” Esta tendencia es el común denominador del nuevo mobiliario que Tedeschi define como *opus incertum*. La referencia hace alusión a piezas que no se articulan entre sí, en este caso estilísticamente, para lo que la arquitectura utiliza recursos de unificación y amalgama para lograr una unidad. Se asume que el nuevo conjunto no tendrá homogeneidad estilística, sino que la relación entre ellos es la tensión manifiesta. Tedeschi sostiene que los elementos utilizados como amalgama son las paredes con listones de madera, las luces blancas o rojas, y algunas combinaciones cromáticas que logran un efecto “moderno” asegurado: la combinación entre amarillo, blanco y negro; el púrpura, la mezcla de rojo, blanco y azul, etc. Más adelante agrega: “Ninguno de estos elementos es malo de por sí; simplemente es desalentador su uso como una receta que mezcla ingredientes de un cierto modo y obtiene un resultado determinado”, para luego afirmar que ninguna de estas “recetas” se encuentra en este apartamento, sino que, más



13

bien, se utiliza la suma y la secuencia de espacios, la perspectiva, y la relación volumétrica y cromática.

El artículo de Tedeschi recurre a fotografías que tienen un tono de misterio. El uso de la luz de baja intensidad prolonga las sombras creando un marcado contraste entre los objetos y los relieves. La primera foto esta tomada desde el respaldo de un sillón y muestra el perfil y la nuca de quien podría ser la dueña de casa, de modo que la silueta humana y la del mobiliario se empastan en una única mancha negra. En el apartamento de Tedeschi la modernidad se basa en romper la integridad de las partes en fragmentos que interactúan y se tensionan sobre un fondo “moderno” que se traduce a unas paredes blancas y un pavimento reflectante.

La descripción de Vittoriano Viganò¹³ de un apartamento en Génova también recurre a la especificidad de aquellos objetos y muebles que forman parte de la propuesta y aquellos otros preexistentes como un factor clave para explicar el diseño. Las fotografías registran esta superposición de objetos y superficies. Como en el caso de Tedeschi, una de las fotografías recurre a un ángulo muy forzado y registra el punto de vista desde debajo de la mesa hasta el techo. La descripción adjunta enumera los objetos, algunos acabados y los diseñadores:

13 Domus, núm. 293, Milán, pág. 32



14

13-Apartamento diseñado por Mario Tedeschi
14-15- Apartamento diseñado por Vittoriano Viganó



15

“Mesa de Gardella, silla de Chaivari, lacado rojo, silla de Zanuso, lámpara de Viganò, paredes blancas, pavimento amarillos, pared inclinada lila”. También se describe la habitación mediante los objetos como un “juego compositivo exacto en clave levemente surrealista, como en un cuadro del siglo XIX donde la luz separa los objetos de la pared como si estuvieran suspendidos”.

En el *Domus* núm.421¹⁴ se publica un apartamento remodelado por Franco Albini y Franca Helg en Milán. La fricción entre los objetos, los muebles y los revestimientos es total. No existe entre ellos ninguna intención de conexión cromática, material o estilística, sino que la relación se establece entre elementos que desempeñan el mismo papel en el espacio doméstico: los pavimentos, muebles con muebles, obras de arte con obras de arte. Todos los pavimentos tienen un patrón denso que disuelve su papel como fondo para pasar a ser protagonista. Las obras de arte (pinturas o esculturas) se aíslan y se encuadran mediante pedestales y marcos. Mientras que en la mayor parte de los interiores los muebles, en concreto la *lounge chair* de los Eames, se muestran individual y aisladamente, Albini dispone hasta diez ejemplares en círculo. Las otomanas se alinean en un banco longitudinal y la agrupación disuelve la dialéctica entre los objetos y crea grupos que se confrontan por especificidad funcional. Un interior de Ignazio Gardella publicado bajo el título “Una tavola



16



17

moderna e due pezze antiche” en el *Domus* núm. 285 ¹⁵se explica a través de tres objetos: una mesa del propio Gardella, una lámpara antigua de cerámica de Bassano y un reloj barroco. Gardella sostiene que el sentido moderno del lugar se percibe a través de la contradicción. Los objetos antiguos son macizos y concentran una superficie muy decorada, mientras que en los objetos modernos las superficies son lisas y con acabado pulido. Según Gardella, en esta distinción las piezas antiguas adquieren el valor de fragmento. El texto no hace alusión a la ménsula que se adhiere a la pared y que dobla la esquina, construida de la misma madera que la mesa. Los otros dos objetos tienen muy poco espesor. Que los elementos estructurales no están a la vista provoca el percibir el estante como un elemento frágil y endeble que sostiene otro pesado y robusto. Gardella hace



19

mención a la relación de estos “tres objetos” a través del tratamiento de la superficie, objetos que se muestran tan autónomos unos de los otros como respecto del espacio (de hecho, podrían ocupar cualquier posición); la ménsula es el único objeto cuya geometría se altera para ubicar el reloj: se hace más ancha y dobla la esquina convirtiéndose en el único elemento que pone en relación los objetos con la estancia, donde objetos antiguos y modernos se alteran y modifican mutuamente.

En el *Domus* núm. 231¹⁶ se publica otro interior de Vittoriano Viganò bajo el título “Significato di un ambiente”, la reforma de una antigua casa milanesa del siglo XVIII con la mayor parte de los muebles y los objetos antiguos. En el texto se dice que ese trata de un espacio que crea una “absoluta modernidad tanto en los valores estéticos como en los funcionales con excepcionales muebles y objetos artísticos: dos retablos de Tintoretto de 0,95 × 2 m unidos por la parte trasera y colgados en el aire de unos cables de modo que esconden la puerta. El texto resalta que lo moderno en este ambiente es la composición, la forma de ordenar y exponer los objetos en el espacio, no tanto los objetos o el espacio en sí. Este ambiente se define a través de una firme atmósfera estática, donde cada objeto adquiere el mayor nivel



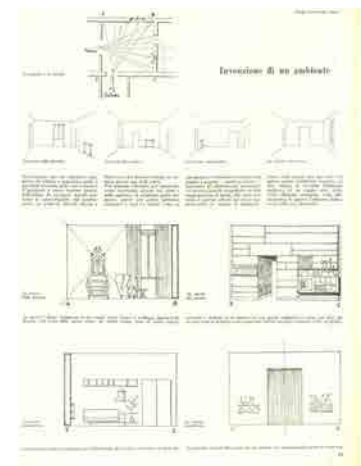
18

expresivo posible.

En *Domus* núm. 230¹⁷ se publica un artículo con el título de “Invenzione di un ambiente” donde se estudia la forma de ocupar una habitación cuadrada con tres puertas. El diseño es un despliegue de “pared por pared como una página en blanco” donde se analizan ejes de simetría y proporciones entre muebles, objetos y vanos. La planta es el documento donde converge toda la información y la perspectiva donde se registra el diseño final. Los dibujos reproducen minuciosamente cada mueble, y la mezcla estilística de mobiliario se traduce en una combinación compositiva.

Un apartamento diseñado por Ignacio Gardella publicado en *Domus* núm. 263¹⁸ parece recurrir a un recurso compositivo similar al recubrir con objetos antiguos las paredes y puertas que evidencian a través de su forma la modernidad de la propuesta. Gardella crea vacíos tanto en las paredes como en la planta para aislar los objetos y evitar el conflicto estilístico.

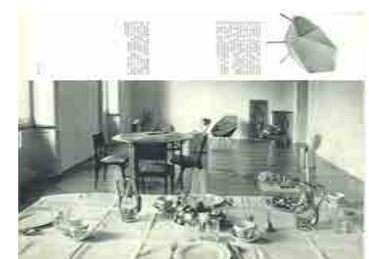
La propuesta de Enrico Taglietti publicada en *Domus* núm. 294¹⁹ bajo el título “Una casa che comincia” en referencia a una familia recién creada. Desde el principio se asume que la casa tendrá “una mesa, seis sillas, una cama, un armario y tres lámparas [...]”. La casa comienza poco a poco con la vida conyugar”. Las fotografías registran un ambiente muy grande y alto, con pocas referencias de cómo será su ocupación; las paredes y el pavimento sin interrupciones no definen ninguna posición específica para los muebles. La sala se describe a través de tres fotografías: la primera se centra en una esquina interior de la habitación, donde se sitúa una alfombra junto a la luz que entra por la ventana y una serie de objetos más pequeños que densifican este rincón; la segunda y la tercera fotografías se centran en registrar el espacio desde y hacia una mesa servida con un mantel que, al igual que la alfombra, activa la superficie y la densifica con utensilios, jarras y alimentos. El registro no intenta establecer una jerarquía entre los objetos: muebles, comida, luces, cuadros y plantas se disponen en el espacio sin un orden preestablecido, con un desorden diseñado que muestra un espacio en estado de precariedad organizativa fácilmente alterable, pero donde las instancias de acumulación de objetos constituyen un proceso que puede contar con varias versiones finales



20



21



22

20- Artículo “Invenzione di un ambiente” 21- Apartamento diseñado por Ignacio Gardella 22- Propuesta de Enrico Taglietti “Una casa che comincia”

17 *Domus* núm. 230, Milán, octubre 1948, pág. 41-43

18 *Domus* núm. 263, Milán, octubre 1951, pág. 28-33

19 *Domus* núm. 294, Milán, mayo 1954, pág. 32-34



23

a lo largo del tiempo.

Un artículo de Mario Tedeschi publicado en *Domus* núm.279²⁰ con el título de "Mobili antichi nell'ambiente 5x4" donde apunta a la capacidad de los objetos, muebles o cuadros de ser percibidos como nuevos por el hecho de cambiarlos de la posición que ocuparon en el espacio por muchos años. Tedeschi apunta a que esto se debe a que naturalizamos la relación entre habitación y objeto, y esta se rompe al cambiarlos de posición. Tedeschi clasifica a los objetos a partir de los que ocupan el perímetro de la habitación y los exentos que incitan a ser vistos desde todos los ángulos.



24

Otro artículo de Tedeschi publicado en *Domus* núm.283²¹ describe un apartamento diseñado por Vittoriano Viganó como un ejemplo de las negociaciones que entre cliente y arquitecto. Se publican dos plantas, la preexistente y la nueva, utilizando los mismos objetos y muebles. El nuevo proyecto se basa en la distribución y organización de los objetos, donde estos ya no siguen la geometría de la estancia sino que establecen un orden propio. Tedeschi apunta que algunas de



las ventajas de la nueva propuesta reside en disminuir el valor de las paredes existentes a través de establecer un nuevo orden compositivo donde ningún mueble se apoya en las paredes, sino que se establece un equilibrio entre las partes. El artículo dice que como en nuestra biblioteca y colección de música, tenemos libros y música de autores antiguos y modernos, lo mismo pasa con nuestras pertenencias.

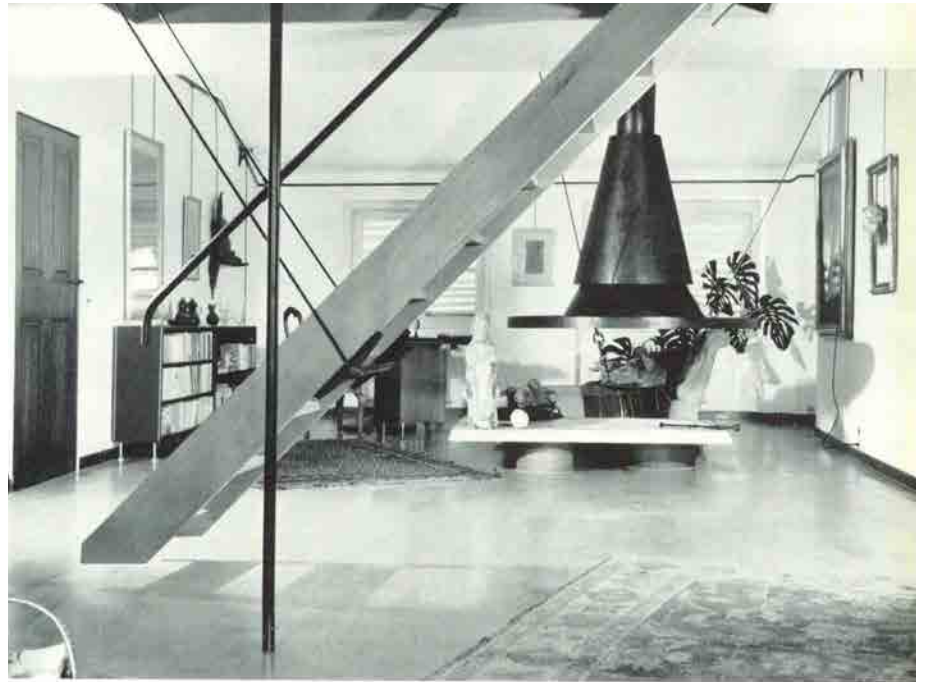
En *Domus* núm. 307²² se publica un apartamento en un palacio Genovés para un amante del arte diseñado por Franco Albini como, según el texto, el ejemplo más perfecto de la mezcla entre mobiliario y objetos modernos y antiguos. Albini dispone los objetos suspendidos en el espacio, todos los objetos cuelgan desde el techo sostenidos por tensores: los cuadros, alfombras, lámpara, esculturas, la chimenea y hasta la escalera cuelga sin tocar el suelo. El zócalo recedido y oscuro acentúa la percepción del muro como un elemento también suspendido. Albini no pretende alivianar la percepción de los objetos al ubicarlos suspendidos en el aire ya que se trata de objetos de grandes dimensiones y materiales pesados, donde el tensor deja en evidencia el gran peso de los objetos. Albini unifica estilísticamente los objetos y muebles a través de su condición: todos cuelgan.

En *Domus* núm. 342²³ se publica un apartamento diseñado por Ignazio Gardella y Anna Castelli Ferrieri donde la composición y la forma de ocupar el espacio responden a una rigurosa simetría. El ingreso es



22 *Domus* núm. 307, Milán, junio 1955, pág. 11-18
 23 *Domus* núm. 342, Milán, mayo 1958, pág. 19-23

25-26-27 Apartamento diseñado por Vittoriano Viganó



29

un espacio central que separa la sala del comedor, el visitante, al entrar, percibe los extremos de secuencia que conforman las tres habitaciones. A cada extremo Gardella ubica un cuadro con marco idéntico de grandes dimensiones. Los cuadros están en proporción a esta sucesión de espacios más que a la escala de uno de ellos en particular. Los cuadros hacen construir el eje de simetría que cruza de un extremo al otro.

En el *Domus* núm. 285²⁴ se publica un apartamento de Ettore Sottsass en un artículo titulado "Per un principe moderno". Se trata de un apartamento de dimensiones mínimas y una condición de partida que describe como la "banalidad de las proporciones de la arquitectura existente". Sottsass se limita a reforzar el papel organizativo de un cuadro con un marco antiguo dorado y una tela oscura, lo que hace que soporte el peso de la composición para dar intensidad expresiva al espacio. El cuadro, desproporcionado en relación al espacio, es el elemento que organiza la heterogeneidad de los objetos que lo rodean. El mismo principio sigue el interior²⁵ propuesto por Vito Latis donde utiliza el poder organizador de un caballo de bronce de Mariano Marini cuyo gran tamaño genera un vacío y modifica la percepción escalar de los muebles y la puerta.



Per un principe
moderno

30

28-29 Apartamento diseñado por Franco Albini en Génova
30- Apartamento diseñado por Ettore Sottsass

24 *Domus* núm. 285, Milán, agosto 1953, pág. 20
25 *Domus* núm.308, Milán, junio 1955, pág. 17-23



31

El papel organizativo que desempeñan los objetos es un recurso que también se utiliza en el apartamento de Luigi Caccia Dominioni publicado en el *Domus* núm. 294²⁶ donde una serie de bustos de mármol, apoyados sobre unos pedestales prismáticos negros, se cruzan las miradas y dibujan un eje que los vincula a través de las habitaciones. Es evidente que su escala está en proporción para ser vistos desde al final del corredor, donde el fondo negro disuelve el pedestal y los bustos parece flotar en el espacio. El comedor tiene vistas a la basílica de Sant’Ambrogio, y las cuatro estatuas de la sala parecen estar dimensionadas en relación con la escala urbana circundante más que con la doméstica inmediata.

26 *Domus* núm. 294, Milán, mayo 1954, pág. 16

31- Apartamento en Milán diseñado por el Arq. Luigi Caccia Dominioni



32

FUERA DE ESCALA

Mi pabellón está a una escala falsa, lo suficientemente grande como para sentarse dentro de él, tomar el té; sin embargo, solo es adecuada para personas de 1,2 m de altura. Un cambio de escala como este es una broma inocente a la arquitectura seria. Aún así, es arquitectura seria, si la arquitectura se define como el arte de hacer cerramientos agradables para que la gente esté en su interior; es placentero estar en una falsa escala, sentirse grande o pequeño.²⁷



33

En el *Domus* núm. 254²⁸ Mario Tedeschi y Antenello Vincenti publicaron un artículo titulado "Suggestione dell'elemento fuori scala" donde se afirma que el mueble es el elemento más cercano a la medida del hombre: la silla, la mesa tienen dimensiones humanas que se trasladan al ambiente: "Los objetos 'fuera de escala' surgen cuando el hombre reproduce objetos fuera de escala respecto a la escala humana". El artículo apunta que los ejemplos más claros de esta operación escalar pueden verse en la publicidad mediante la reproducción de elementos

32-33-34 Fotografía que ilustran el artículo de Mario Tedeschi y Antonello Vincenti en *Domus* núm 254 de enero de 1951

27 Johnson, Philip, "Full Scale False Scale", en *Writings*, Oxford University Press, Nueva York, 1979, pág. 251 (versión castellana: *Escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).

28 *Domus* núm. 254, Milán, enero 1951, pág. 27

en dimensiones mucho mayores a las convencionales —zapatos gigantes o dentífricos monstruosamente grandes— de los carteles que cubren edificios enteros.

Mediante las gigantografías —fotografías ampliadas que forman parte de las exposiciones y las ferias—, la superposición escalar implícita en la reproducción de interiores o de mobiliario en relación al espacio donde se desarrollan (por lo general grandes almacenes o galpones), el efecto primitivo de la alteración escalar se suma a la nota desconcertante producida por el ambiente cerrado y la iluminación. Tedeschi y Vincenti puntualizaban que un ambiente con un objeto fuera de escala es algo más que una simple habitación y se parece más a una puesta en escena, el ingrediente principal de la magia escénica que modifica inevitablemente al sujeto y su comportamiento. Al introducir un elemento fuera de escala, éste funciona como un campo magnético que absorbe la intensidad y, al mismo tiempo, relega al mobiliario y los objetos decorativos a un segundo plano. Los objetos fuera de escala entran en el espacio doméstico a través de fotografías, cuadros, esculturas y muebles.

En el *Domus* núm. 512²⁹ se publicaron los muebles de Mario Ceroli en una fotografía de un comedor, con una mesa y una silla construidas con la misma madera, donde todos los muebles repiten el mismo recurso formal para componer un conjunto. Ceroli utiliza el recurso del cambio escalar en algunos fragmentos de sus muebles para convertirlos en piezas de arte, en este caso un respaldo de silla extremadamente alto, hasta el punto de insinuar un límite de la habitación; las sillas asumen el papel de personajes y la mesa es una habitación sí misma.

La casa de campo de Mario Ceroli en la periferia romana publicada en el *Domus* núm. 507³⁰ muestra unos muebles enormes que aumentan la presión del espacio doméstico. La materia prima está viva, y los muebles y los objetos están escalados tanto en volumen, en espesor o en las partes que lo conforman hasta perder su legibilidad. En algunos casos pueden verse fragmentos de objetos, como un barril incrustado en el muro, lo que permite proyectar la escala total de objeto implícita a través de la lectura de un fragmento.

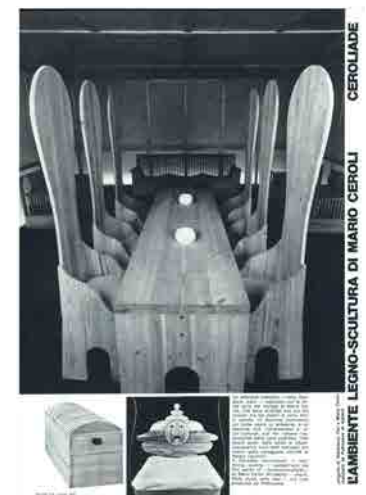
Alterar la escala de los objetos tiene que ver con la manipulación de las expectativas del ocupante, desequilibrando la relación entre el

29 *Domus* núm. 512, Milán, junio 1972, pág. 133

30 *Domus* núm. 507, Milán, febrero 1972, pág. 107



34



35



36



37

objeto, el espacio y el habitante; el objeto cambia tanto su papel como su valoración en el espacio desequilibrando tanto al objeto como al espacio que lo contiene y desconcertando al observador.

En *Domus* núm. 504³¹ se publica un "mobili-statua" diseñado por Giuseppe Rivadossi, un objeto que no se referencia formalmente con un mueble sino que es una escultura abstracta ocupable que impone su presencia a través de su forma y dimensiones.

El sillón es uno de los muebles en los que el cambio de escala se manifiesta más claramente. En las páginas de *Domus* se publican sofás con una longitud infinita que llega a borrar el principio y fin y dibuja posibles áreas de ocupación en lugar de definir las estáticamente.

"Un serpente di quasi venti metri" de Atelier Weber y Pullirch de Múnich, publicado en *Domus* núm. 489³² es un tubo muy liviano y largo que puede anudarse y retorcerse, lo que permite extenderlo o comprimirlo en el espacio doméstico. El cambio escalar elimina los rastros formales del sillón para convertirse en un objeto que puede adoptar formas y configuraciones variables.

En la portada del *Domus* núm. 456³³ se publicó el sofá Lombrico diseñado por Marco Zanuso y fabricado por C&B. Se trata de un sillón

31 *Domus* núm. 504, Milán, noviembre 1971, pág. 127

32 *Domus* núm. 489, Milán, agosto 1970, pág. 42

33 *Domus* núm. 456, Milán, noviembre 1967, portada



modular compuesto por dos partes: una estructura de fibra de vidrio y un asiento blanco de poliuretano. Si bien la publicidad muestra el sillón siempre con una única persona, una mujer de pie o recostada, vestida como si estuviera en su casa, no podemos saber si fue pensado como mueble doméstico o para un espacio público, o ambas cosas a la vez. La modularidad y la adición infinita de piezas abren la posibilidad del mueble de escala múltiple. En la fotografía de la portada aparece un tramo del sillón donde es solo una interminable repetición de módulos. En la misma dirección apunta el sistema de asientos diseñado por Jørn Utzon y producido por Ken Muff Lassen publicado en *Domus* núm. 464³⁴: “Consiste en tres elementos separados que pueden ensamblarse, dos respaldos de diferente altura y un asiento que pueden ordenarse en línea recta o curva para poder así esquivar obstáculos (pilares) como si se tratara de una serpiente. La combinación modular es abierta e infinita”. La propuesta de Utzon no se resigna a perder su forma a través de la agregación del módulo, sino que busca crear formas reconocibles independientemente de la escala que el sillón pueda tomar.

El diseño del pintor Echaurren Matta llamado Malitte, publicado en el *Domus* núm. 463³⁵ realizado para Eurodomus 2, se compone también

34 *Domus* núm. 464, Milán, julio 1968, pág. 48-49

35 *Domus* núm. 463, Milán, junio 1968, pág. 92



39

38- Anuncio del sofá modelo DS-600 Organic de De Sede de Klingnau, el texto lo describe como de un asiento sin fin
39- Anuncio del sofá modelo T2 producido por Tecnosalotto



de cinco piezas elásticas forradas de pana que funcionan como asiento cuando están en el suelo y como muro cuando se encastra una pieza con otra a modo de rompecabezas o muro gigante que compone una escultura de 160 × 160 × 63 cm. El sillón crece hasta convertirse en una habitación.

En el *Domus* núm. 482 ³⁶se publicó el sillón Bazaar diseñado por Giovanetti Ponte de Superstudio, una concha de doble curvatura de resina de poliéster reforzado con fibra de vidrio revestida en su interior de piel marrón. Las fotografías muestran a toda una familia dentro del sillón, una pieza que permite una doble configuración: el respaldo se cierra creando un recinto con techo, pero abierto lateralmente, o los respaldos se cierran y la apertura se produce hacia arriba. Estos objetos contradicen la tendencia de los objetos compactos de las propuestas para la optimización y reducción del espacio habitable. Estos muebles no han sido pensados para responder a una premisa de compactación ni optimización, ni tampoco para llenar un vacío, sino para producirlo. Los objetos escalados incrementan el límite de acción en el espacio sin saturarlo, solo ampliando su campo de actuación.

40-41- Sofá Lombrico diseñador por Marco Zanuso y fabricado por C&B en la portada de *Domus*.
42-43-sistema de asientos diseñado por Jørn Utzon y producido por Ken Muff Lassen
44- Sofá Maliite diseñado por Echaurren Matta
45- "Una serpiente de casi veinte metros" diseñada por Atelier Weber



46

DESDE ABAJO

Las paredes de una habitación vienen a ser interposiciones en nuestro horizonte visual y deben sugerir, por tanto, la experiencia del horizonte completo y despejado. Un techo o las figuras estructurales concretas canalizan el flujo energético de la gravedad, y hasta los mismos propioceptores del cuerpo resuenan y se estremecen durante la contemplación. Cuando el ojo percibe se excitan otros sentidos como el tacto o el gusto, se activa la memoria originando todo un complejo de expectativas. La arquitecta es el lugar de acogida de estas líneas que atraviesan en diagonal y horadan las producciones materiales, hasta involucrarnos.³⁷

En *Domus* núm. 368³⁸ de julio de 1960 se publicó la remodelación de la segunda casa que hizo Le Corbusier en Chaux-de-Fonds (Suiza, 1914-1916), un proyecto que aparece en su libro *Hacia una arquitectura* (1923) en referencia al diseño de la fachada, las proporciones y trazados reguladores del monumento: “Esta villa de pequeñas dimensiones aparece en medio de otras construcciones edificadas sin reglas, como más monumental y de otro orden”.³⁹ Angelo Mangiarotti

37 Navarro Baldeweg, Juan, *La habitación vacante*, Pre-textos, Valencia, 1999, pág. 3.

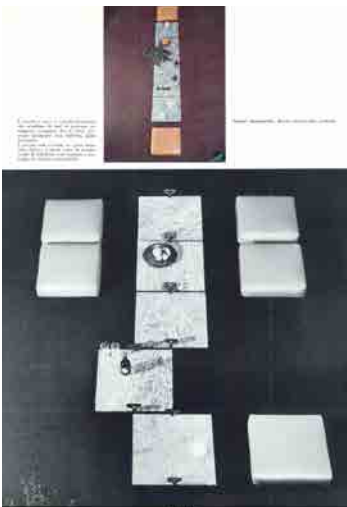
38 *Domus* núm. 368, Milán, julio de 1960, pág. 9

39 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions G. Crès, París, 1923 (versión

46-47-48-Remodelación de Chaux-de-Fonds de Le Corbusier a cargo de Angelo Mangiarotti y Bruno Morassutti



47



48

y Bruno Morassutti remodelan su interior intentando sistematizar el espacio y eliminando todas las modificaciones que había sufrido el proyecto original a lo largo del tiempo, proponiendo un mobiliario mínimo para colocar la arquitectura en primer plano. En el centro de la casa hay un vestíbulo de siete metros de altura, un doble espacio de una proporción muy vertical que acentúa el mobiliario, que apenas se despegaba del suelo, unos almohadones cuadrados y una mesa apenas elevada. Alrededor del doble espacio, las estancias tienen una altura normal y los muebles son de dimensión estándar. En el vestíbulo central se disponen los almohadones tapizados de cuero de color claro y las mesas de mármol verde de Challant, cuadradas y de idénticas dimensiones. No existen rastros en el espacio que definan un área o modo de ocupación y en las fotografías se pueden ver al menos tres variantes de ordenación, mientras que en los espacios de menor altura la relación entre mueble y perímetro se mantiene fija.

Esta relación entre la altura del espacio y la del mobiliario opera por oposición (mueble bajo/espacio alto versus mueble alto/espacio bajo) y genera un interior en permanente tensión entre arquitectura y mobiliario. El mueble se percibe aún más pequeño de lo que es en realidad y el espacio aumenta su volumen; ambos se potencian a través de exaltar un aspecto opuesto (altura) e igualmente exagerado. La fascinación por la escala conforma el cuerpo principal de las investigaciones de los Eames a lo largo de su carrera, una forma de mirar los objetos, la arquitectura y el mundo que se convierte en una herramienta de diseño.

En el *Domus* núm. 402⁴⁰ se publican varios artículos y proyectos de los Eames, incluyendo la portada de la revista. Uno de ellos es el pabellón IBM para la Exposición Universal de Nueva York de 1964, un edificio realizado en colaboración con Eero Saarinen que, hasta entonces era el proyecto de mayor envergadura de los Eames. El pabellón consta de unos árboles metálicos gigantes que soportan una cubierta transparente que sirve de auditorio y cubre el "jardín" donde los visitantes circulan e incluso ocupan el interior. Las páginas que preceden al este proyecto para IBM se dedican al estudio de los Eames mediante una secuencia fotográfica que no diferencia el tipo de trabajo, ya sea de fotografía, diseño, escritura, maquetas, películas, exposiciones o música; todo su trabajo se produce allí. En el caso castellano: *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964, pág. 63).

40 *Domus* núm. 402, Milán, mayo 1963, pág. 33



49

de los muebles, todo el proceso de experimentación, elaboración de prototipos y presentación gráfica se realiza en su casa estudio. En las exposiciones y las películas —ya sean para museos, para la televisión, para acontecimientos políticos, para publicidad o por pura diversión— es donde el diseño de los Eames se transforma en espectáculo, en parte de su propio “juego”. Los Eames realizan varios tipos de juegos escalares, y los más evidentes se basan en la construcción de microarquitecturas o macrojuguetes que decoraban su casa de Santa Mónica, en California.

En las fotos que se publican en el artículo podemos ver maquetas realistas ocupadas por niños que en las imágenes parecen gigantes, como hemos visto en infinidad de otras fotografías que conforman el archivo del estudio, como *The Toy*, *Revell Toy House*, *House of Cards*, *Powers of Ten*, etc. A través del objetivo de la cámara, los Eames enmarcaban su entorno con un zoom; el objetivo cualifica la subjetividad de la mirada, selecciona, fragmenta y aumenta. El tamaño de las cosas puede cambiar, pero la relación entre ellas se mantiene inalterable.

Si bien sus muebles no parecen especular con el cambio de escala,



50



51

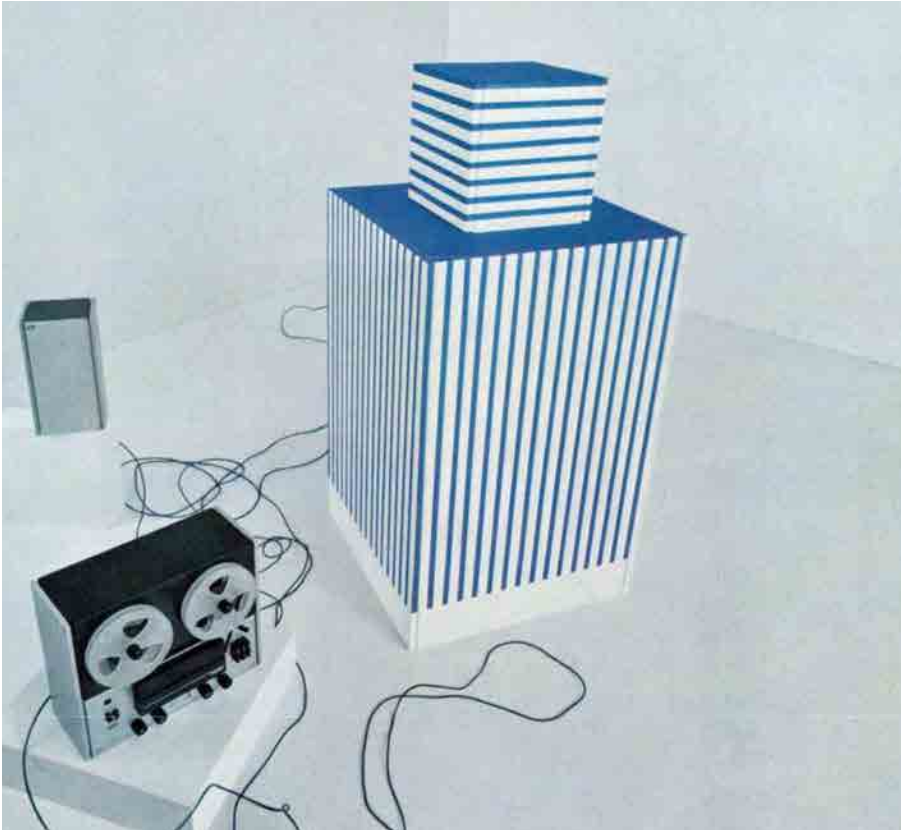
pues los tamaños son relativamente estándar, sí experimentan con la altura de las sillas y la inclinación del asiento, en especial en sus sillas de madera contrachapada (LCW), donde el punto de vista, más bajo que en otros sillones, no altera las relaciones entre los objetos, sino que fuerza la deformación visual del espacio proponiendo un punto de vista no convencional donde el plano del techo adquiere protagonismo.

La idea de inclinación del asiento resulta ser verdad en gran medida entre 1945 y 1962. La inclinación del asiento, cuando se puede medir en las fotografías planas de los alzados laterales, es ascendente: cuatro grados para las cáscaras de plástico y diez grados para las estructuras de alambre (la otomana tiene 15 grados) [...]. Bengt Akerblom, en su libro *Standing and Seating Posture*, propone una inclinación de “asiento resbaladizo” de unos tres a cinco grados. Las sillas de los Eames también difieren de Akerblom en lo que se refiere a la altura del asiento. Akerblom le da de 38 a 41 cm y los Eames unos 45 cm, la altura de la antigua silla de antes de la guerra se mantiene en las sillas de los Eames”.⁴¹

Los Eames manipulan la percepción de la escala de los objetos mediante la modificación del punto de vista.

50-51 Artículo sobre los diferentes trabajos que Charles y Ray Eames realizan en su estudio.

41 Smithson, Alison y Peter, “Eames's Dream”, en *Changing the Art of Inhabitation*, Artemis, Londres, 1994, pág. 103 (versión castellana: “Sueño de los Eames”, en *Cambiando el arte de habitar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pág. 103).



52

SUPERBOXES

Una antropología de las pequeñas cajas, como cajoneras y cofres, podría constituir un capítulo importante en la psicología. Estas piezas complejas que los artesanos crean son testigos patentes de la *necesidad de secreto*, de un sentido intuitivo de esconderse. No es simplemente una cuestión de resguardar una posesión. No existe un cerrojo que pueda resistir absoluta violencia, y todos los cerrojos son una invitación a los ladrones. Un cerrojo es un umbral psicológico.⁴²

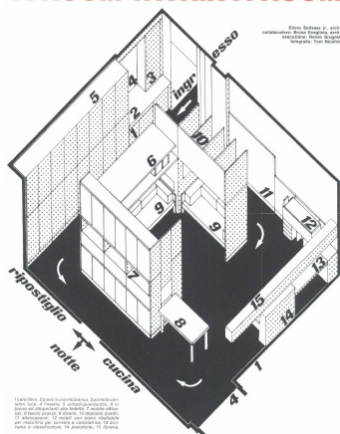
Las Superboxes (1965-1966) de Ettore Sottsass fueron conocidas durante mucho tiempo a través de los anuncios publicados en la revista *Domus*. Se trata de unos objetos que rompen con las referencias convencionales en cuanto a tipología, que no conservan

⁴² Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1967 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económico, Madrid, 1998).



53

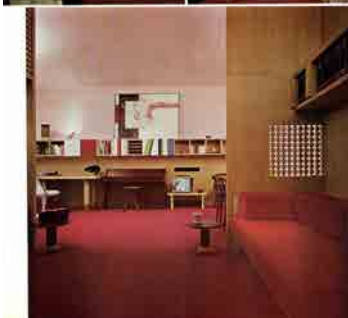
UNA STANZA NELLA STANZA A ROOM WITHIN A ROOM



54



55



56

54-55-56 Apartamento diseñado por Ettore Sottsass en colaboración con Bruno Scagliola

rastros de los muebles tradicionales en su factura ni pistas de cómo utilizarlas. Su lenguaje es extremadamente abstracto, y está compuesto de formas geométricas simples que adquieren una presencia monolítica que condiciona el espacio que ocupan. La variación escalar desde la pequeña caja a la que se refiere Gaston Bachelard hasta las Superboxes de Sottsass destruye el secretismo y revierte el magnetismo de la caja hacia el exterior. Ya no se trata de qué es lo que oculta la caja, sino de que la caja pasa a ser la habitación; lo importante es la *necesidad de secreto* a la que se refiere Bachelard, necesidad que trascurre entre la caja y la habitación.

En el *Domus* núm. 457⁴³ se publica un proyecto de Ettore Sottsass "Una stanza nella stanza", un pequeño apartamento en el que una sola habitación resuelve el ingreso, el pasillo, la sala de estar, la oficina, el comedor y el estudio. Este último es el espacio bisagra que representa la integración de todas las actividades diurnas que se desarrollan en la casa. La habitación del centro es una construcción de madera que hace las veces de sala de estar, y todo lo que hay a su alrededor se organiza para servir al resto de actividades más específicas. De esta forma se ahorra mucho espacio, pues se elimina el pasillo, y los armarios son reversibles (pueden utilizarse desde el interior de la habitación y desde el exterior). La parte central contiene el diván y constituye un espacio doméstico aislado y protegido para conversar, escuchar música o leer.

La publicación se fija en el espacio central, una isométrica sin paredes ni techo que deja ver la configuración de una habitación dentro de otra. Los números de referencia que aparecen se refieren a cosas dispares —materiales, ventanas, muebles o instalaciones— y unas flechas en el suelo indican la posible dirección del movimiento. El dibujo intenta transmitir la cualidad de este espacio, más que explicar su función. La primera fotografía del reportaje de Toni Nicolini muestra indicios de la ocupación a través de varios pares de zapatos desordenados en el suelo y ropa colgada en el perchero. En una segunda fotografía se insinúa que la sala puede utilizarse como tal, pero que también puede extenderse al pasillo. En las páginas siguientes el espacio se encuentra sobreocupado y aparecen personas sentadas en los sillones o en los bancos del suelo, algunas conversando, otras leyendo, fumando, recostadas en el suelo o tocando el piano. Las últimas dos páginas

muestran el mismo espacio, ahora sin gente, sin signos de ocupación, solo una televisión encendida y con todos los objetos ordenados. El interés de Sottsass por la forma de ocupar los espacios y los objetos que provocan ciertos tipos de organización constituye un tema recurrente en sus proyectos y en su forma de registrar los espacios interiores.

En las casas de la Costa Oeste (de Estados Unidos) hay muebles y objetos que crecen y se desintegran con el crecimiento y con las emociones, con el movimiento de la gente, con el grupo.⁴⁴

Para Sottsass estas fotografías de interiores ocupados, activos y llenos de gente y ruido son una forma de registrar y diseñar sus interiores domésticos.

Continué con la idea de dibujar objetos como catalizadores de percepción, como las píldoras de Bayer que curan los dolores de cabeza, como instrucciones de diagramas, como operaciones lentas que se hacen para liberarnos de la paranoia diaria, como Kundali que liberan energías en escenarios sucesivos. He hecho estos grandes menhires de cerámica para un jardín donde poder fumar y comenzar un viaje de expansión de la conciencia y la liberación de uno mismo de todas las formas de manipulación.⁴⁵

Resulta difícil pensar en las Superbox y en las cerámicas sin pensar en la influencia que el viaje por las casas de jóvenes californianos pudo haber tenido en su diseño.

En 1967, el primer modelo Superbox fue publicado en el *Domus* núm. 449⁴⁶, en una colaboración entre Abet Print y Sottsass. Enrico Garbarino, fundador de Abet Laminti, conoció a Sottsass en 1964, y a partir de entonces comenzó una larga colaboración que fue desde los prototipos de Superbox diseñados para Poltronova (Sottsass fue su director de arte durante muchos años) hasta los proyectos de



57



58



59

44 Pivano, Fernanda y Sottsass, Ettore, "Viaggio a occidente: Nr.1 Che cosa fanno li dentro?", *Domus*, núm. 436, Milán, marzo 1966, pág. 43.

45 Sottsass, Ettore, *Scritti: 1946-2001*, Neri Pozza, Vicenza, 2002, pág. 218.

46 *Domus* núm. 449, Milán, abril 1967, pág. 109-121

57- "I like sex "

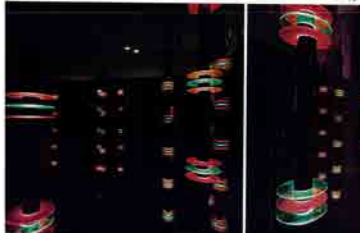
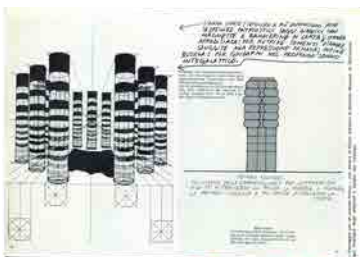
58-"La camera col tronco" y la "Cameradi Hong Kong 59- "Torno subito"



60



61



62

60-Muestra de Ettore Sottsass en el Museo Nacional de Estocolmo "Paesaggio per un pianeta fresco"
61-62 Cerámicas de Ettore Sottsass en la galería Sperone de Milán

Superstudio y Archizoom.

El laminado plástico de Arlecchino abre en Sottsass "la posibilidad de decorar la superficie"⁴⁷. En el artículo se publica una serie de pequeñas mesas con estampados diferentes y funcionan a modo de cuadros horizontales.

En el artículo del *Domus* núm. 449⁴⁸ titulado "Katalogo mobili 1966" aparece un catálogo de cajas con un volumen demasiado grande para ser un mueble convencional y demasiado pequeño para una habitación. Las cajas requieren protagonismo en el espacio doméstico; su superficie es una extensión del tratamiento de las paredes de la habitación, pero su forma es autónoma respecto al espacio que ocupa. Siempre vistos aislados, crean un movimiento a su alrededor cuyo magnetismo hace desaparecer las paredes de la habitación. Estos objetos funcionan como atractores extraños, como objetos que conectan referencias de diferentes momentos de la historia de la arquitectura y del diseño.

Estos objetos monumentales no tienen nada que ver con los armarios que podamos conocer, aunque su forma nos sea familiar. La dimensión del objeto parece emular el tamaño de una persona con el que uno puede relacionarse, abrirlo y ocuparlo. Este "mueble monumento" funciona como una síntesis del conjunto de muebles, unas cajas sin direccionalidad ni posición específica.

En la serie que se publica, cada objeto tiene su nombre: "Gli armadi neri (neri) di Londra", "Nirvana", "Cordón Orange", "Torno subito", "Omaggio a Honda" de 1967, "Newton", "La camera col tronco", "La camera di Hong Kong", "Maniglie colorate", "Il boudoir di Jean Harlow", "Toblerone", "Harakiri dell'architetto", "I like sex", "Gli armadi a colori del mio amore", etc.

En el *Domus* núm. 449, Tomasso Trini describe los proyectos de la siguiente manera:

La última de las ficciones más privadas de nuestra vida pública se está disolviendo: el mueble se está volviendo cada vez más especializado y repetitivo, conservar un mueble durante largos períodos de tiempo se está volviendo agotador. Cuando los trabajadores de la Fiat, que viven en las casas de Fiat, compran muebles idénticos, se forma 'el estilo Fiat de decoración de

47 *Domus* núm. 316, Milán, marzo 1956, pág. 56

48 *Domus* núm. 449, Milán, abril 1967, pág. 109-121

interiores', incluso aunque Fiat no tenga nada que ver con la construcción de la cada una de las piezas. En las casas de los arquitectos, las exigencias de una comunicación entre especialistas tiende a eliminar el mensaje más rápidamente [...]. Muros amueblados, muebles en las paredes, familia de muebles, muebles de un período, muebles en serie, etc. No hacen más que restringir, separar y cerrar el espacio en el que uno siente la necesidad de expansión psíquica.⁴⁹

La postura de Tommaso Trini parece ir en contra del interior ordenado donde las funciones están preestablecidas porque considera que el hombre se transforma en una realidad social anónima en este tipo de espacios. La aproximación de Sottsass es la de crear objetos que operen como signos en el espacio interior y que creen "una concentración".

Estos objetos anulan cualquier tipo de jerarquía entre los muebles y condicionan al resto del espacio a través de su proyección. Su tamaño responde al tamaño humano y no a la medida del ambiente. Las maquetas de estos objetos no sufren la reducción de escala, no adquieren el aspecto de un juguete. Estos objetos están hechos para existir más que para servir".⁵⁰

Sottsass comienza a mover los muebles de las paredes. Camas, divanes y armarios se muestran aislados en el medio de la habitación, de modo que se logra cambiar la lectura del objeto en relación con el espacio. Si generalmente la cama se coloca con alguno de los lados tocando las paredes de la habitación, el hecho de no estar colocada paralela a alguna de las paredes provoca una disputa entre el objeto y el espacio. Las jerarquías se invierten y el objeto gana protagonismo. El texto que acompaña las fotos dice: "Estos nuevos armarios diseñados por Ettore Sottsass son al mismo tiempo más y menos que muebles. Quizás no sean muebles en absoluto".⁵¹ La figuración en los muebles de Sottsass representa una configuración simbólica de un objeto que puede ser consumido, poseído y personalizado.



63

49 Trini, Tommaso, "Sottsass: Catalogo di mobili 1966", *Domus*, núm. 449, Milán, abril de 1967, pág. 116.

50 *Ibid.*, pág. 113.

51 *Ibid.*



64



65

Un compromiso con una forma de diseño de arquitectura que separa el papel del planeamiento de cualquier otro aspecto que no sea la expresión, y en especial del lenguaje expresivo que concierne a la imagen y utiliza los objetos como entidades que sirven a la función de provocar en un determinado contexto y situación. Esto es lo que define el papel de Ettore Sottsass, quien siempre utilizó al mundo como un campo con puntos de referencia en el que introducir provocación y desviaciones expresivas, capaces de liberar la energía y la poesía.⁵²

Las superficies de Sottsass “hablan” y las figuras son fácilmente reconocibles. Sus palabras se hacen eco en la arquitectura sin interferencias, creando una relación entre palabra y arquitectura a nivel formal a través de signos visibles y códigos descifrables. Sottsass crea un diseño figurativo total.

En el *Domus* núm. 474⁵³ se publicó “Paesaggio per un pianeta fresco”, una exposición que hizo Sottsass para el Museo Nacional de Estocolmo⁵⁴. El texto que acompaña las imágenes dice “La idea es que todo comience a crearse en torno al ambiente más imprevisto y fantástico, porque la creación del lenguaje es el primer derecho de todos”.

El título dice: Una tumba, una habitación, un mándala (luminoso), tres altares, dos templos, nueve pilares, un tocadiscos, etc.

Mi propuesta es el diseño de un espacio que puede servir como catalizador para una especie de liberación del control y la manipulación del pensamiento.⁵⁵

Sottsass utiliza la pintura, la fotografía, la escritura, la arquitectura y el diseño para crear una visión de la percepción del espacio y los objetos que lo habitan.

En los frescos de Giotto no hay diferencia entre objetos

52 Celant, Germano, “Ettore Sottsass. Architetto come designer globale”, *Interni*, núm. 550, abril de 2005.

53 *Domus* núm. 474, Milán, mayo de 1969, págs. 49-54

54 Museo Nacional de Estocolmo 6 de enero-9 de marzo de 1963 comisariada por Beate Sydhoff

55 *Domus* núm. 474, Milán, mayo de 1969, págs. 49-54

y Arquitectura; los edificios son elementos individuales de un paisaje humano, y ocupan la misma posición que los personajes de la historia, la cual es la historia de la humanidad.⁵⁶

En las exposiciones que organiza en 1948 en el Palazzo Reale de Milán y en la Galleria Nazionale di Arte Moderna de Roma, Sottsass utiliza las obras de arte para encontrar elementos que le ayuden a expandir su visión de la arquitectura. En el texto que acompaña la exposición dice:

Parece que los mondrian y los van doesburg y los movimientos que se llaman “abstractos” y “arte concreto”, tenían como intención remplazar la experiencia arquitectónica, y esa es la razón por la cual en 1946, 1947 y 1948 yo estaba haciendo este tipo de cosas.⁵⁷

En su libro *The Road to Memphis*,⁵⁸ Francesca Picci menciona una conversación con James Irvine, socio de Sottsass Associati, donde dice que Ettore Sottsass diseñaba un objeto para insertarlo en el espacio. Siempre dibujaba una habitación como si lo pensara en un lugar y un contexto que él mismo trazaba.

En la *Mostra dell'Arrendamento* en la VIII Triennale di Milano de 1947, una exposición realizada por Franco Albini, cada pieza era concebida como “una unidad independiente”. De esta forma, Sottsass comenzó a fragmentar los interiores rígidos del diseñador que prevalecían en la Italia de la posguerra. El interior de Sottsass es un organismo vivo donde los fragmentos conviven y se nutren de las diferencias.

En 1958 Sottsass empezó a colaborar con Poltronova. Tal como indica Francesca Picchi,⁵⁹ la relación entre Sottsass y Sergio Cammilli se establece a través del artista Agenore Fabbri. Cammilli decide arrancar una empresa de diseño de muebles, y da a Sottsass total libertad para experimentar. Los muebles de Sottsass exploran la capacidad articuladora de la escala; algunos muebles, como los realizados para la inauguración de Centro Fly Casa, eran “dibujos de cerámicos y joyas

56 Brazi, A., “Architettura. Umanesimo costruttivo”, en Carboni, M. (ed.), *Sottsass Associati, 1980-1999*, Rizzoli, Milán, 1999.

57 Sottsass, Ettore, *190 Mostra del Naviglio*, Palazzo Reale de Milán, 1948

58 Picci, Francesca, *The Road to Memphis*, Sottsass, Phaidon, Londres, 2014, pág. 8.

59 *Ibid.*, pág. 10.

66-67-68 Exposición de los productos realizados con lamina de plástico Print 65-” Il mobile a torre” diseñado por Sottsass para “La casa con la bambina cinese” en Milán



Immagine tratta da: Romano, Lafayette, movimento delle arti e delle professioni, foto di Giovanni Pirelli e Silvio Bertolducci

MOBILI DEL MONDO / TOUS LES MEUBLES DU MONDE

...del tratto da gennaio di prima
 parte, la discesa.
 La Pirelli, come già a Firenze di-
 "Educatore" sui poteri venuti
 della collaborazione di cinque tra-
 della. Albi, lar-
 di questo e l'ar-
 produzione di un
 adattamento che
 senza nel difficile
 della creazione,
 che oggi è design
 etico, si sta una
 a base, bene, ed
 far pensare al fu-
 a risultato come
 lo il percorso

66



67



68

hechos muebles".⁶⁰

Las superboxes están construidas con laminado plástico, un material innovador para la época, lo que ayuda a no establecer referencias ni analogías a nivel material o de acabados y la referencia escalar se borra fácilmente.

En el *Domus* núm. 450 se publicó un anuncio de laminado plástico Print en la exposición "Domus formes italiennes" en las Galerías Lafayette, donde podía verse una versión de las Superboxes. Si bien el tamaño seguía siendo gigantesco, la inclusión del tirador y los herrajes a la vista hacía que perdieran ambigüedad funcional y ganaran rasgos de alguna tipología existente. Podían verse cajas de tres tamaños diferentes en sintonía con los experimentos de Sottsass cuando realizaba sus Superboxes en distintos tamaños para después agruparlos y apilarlos.

En referencia al papel de la escala de los objetos, Fernanda Pivano sostenía:

El tema del tamaño y la energía ejercieron en él una gran influencia [...] y es un tema que lo ha estimulado durante muchos años. Pero estoy convencida de que su desagrado por la intimidación decimonónica ha sido un factor importante en su intento clamoroso de escapar de ciertas dimensiones, liberarse a sí mismo y destruir el concepto provinciano de objetos y *gadgets* que no sabemos dónde poner realmente.⁶¹

En el *Domus* núm. 406⁶² se publicó "La casa con la bambina cinese", una intervención de Sottsass en Milán: "La casa era imaginada para ser alegre, para ser ocupada por dos jóvenes recién casados y con cierto sentido del humor". En la última página, un mueble torre condensa la narrativa en torno al apartamento donde se apilan objetos y fragmentos que componen un mueble autónomo. En este trabajo es donde se ve claramente la forma de operar a través de adición de partes, donde la calidad del detalle surge de un sistema combinatorio. Otra variante del sistema acumulativo y de combinación de cajas, aunque en este caso en posición horizontal, es en un mueble

60 Ballo, Guido y Pivano, Fernanda, "Tre storie per i mobili", *East*, núm. 128, Milán, 1965.

61 *Ibid.*

62 *Domus* núm. 406, Milán, setiembre 1963, págs. 15-26

presentado en el primer Eurodomus en Génova de 1966 y publicado en el *Domus* núm. 440⁶³, una especie de zigurat invertido realizado en laminado plástico de un solo color y 1,8 m de altura.

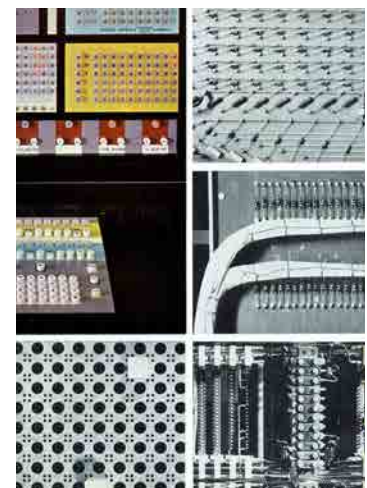
En 1958, Sottsass comenzó su colaboración con Olivetti inaugurando una forma de colaboración entre diseño e industria donde ambos asumen papeles claramente diferenciados. Podría decirse que el ordenador electrónico es la primera Superbox de Sottsass.

En el *Domus* núm. 381⁶⁴ se publicó el artículo "Paesaggio elettronico" que mostraba el ordenador electrónico de Olivetti Elea 9003: "Los sistemas electrónicos tienen dimensiones como para ser catalogados como mobiliario más que como máquinas, tanto que los operadores y visitante se mueven a su alrededor y dentro del ordenador como un hombre dentro de una habitación. Por ello hemos publicado estas páginas donde ilustramos algunos aspectos del interior y el exterior del nuevo ordenador electrónico Olivetti".

En el *Domus* núm. 308⁶⁵ de 1955, Sottsass escribió en el artículo "Opinione sul disegno industriale" sobre Charles Eames: "Cuando diseña una silla, no solo logra el diseño de la misma, sino que diseña la forma de sentarse; con ello quiero decir que Eames no realiza un proyecto estrictamente para cumplir con una función, sino que él crea la función [...]; el diseño industrial puede establecer cuál es el objeto que es útil para el ser humano, para proporcionar a la gente nuevos objetos y sus posibles funciones".

En 1956, Sottsass viajó a Estados Unidos y trabajó unos meses en el estudio de George Nelson, en Nueva York, en las "casas experimentales", un proyecto de casas modulares que utilizaban elementos industrializados y donde el mobiliario estaba integrado a la arquitectura siguiendo el "sistema de almacenamiento" que Nelson estaba desarrollando desde 1950. Esta aproximación y conocimiento a la metodología de trabajo de Nelson y su equipo le sirvió para comprender la necesidad de adoptar métodos de producción mecanizadas.

En el *Domus* núm. 488⁶⁶ se publicó la exposición Eurodomus 3, y Gio Ponti anunció el siguiente manifiesto:



69

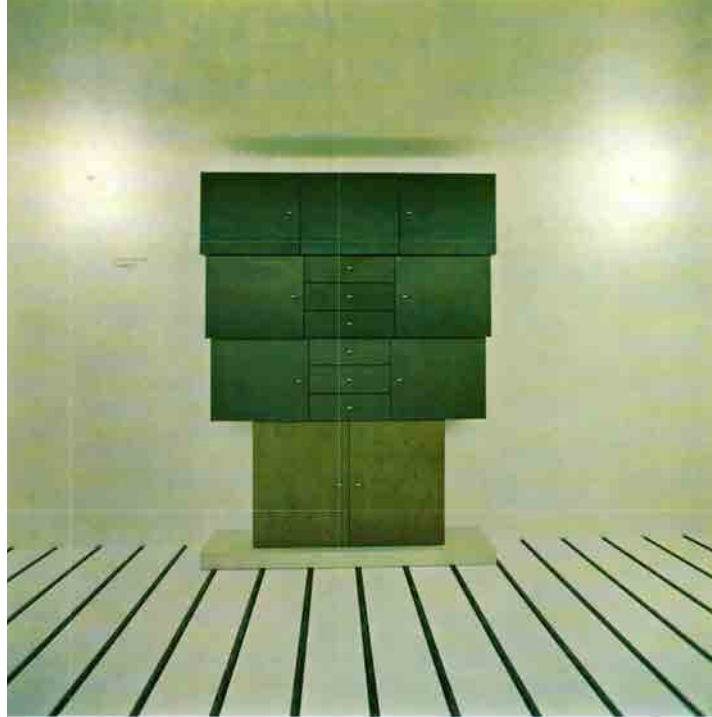
63 *Domus* núm. 440, Milán, junio 1966, pág. 71

64 *Domus* núm. 381, Milán, agosto 1961, pág. 39-46

65 *Domus* núm. 308, Milán, julio 1955, pág. 34

66 *Domus* núm. 488, Milán, junio 1970, pág. 97

69- Ilustración de los sistemas electrónicos que ilustran el artículo "Paesaggio elettronico" de Ettore Sottsass



70

El interior de la casa sirve para revelar (para dar identidad a) un modo de vida realmente moderno. Esto implica una elección íntima: pertenecer a la “gente moderna”, con todas las necesidades espirituales y significativas de una civilización moderna [...]. Esto significa hacer realidad la civilización moderna como una experiencia total, como un estilo espiritual, expresado por el verdadero ambiente de nuestra vida, desde la ciudad a la casa, hasta los objetos que tenemos en ella [...]. ¿La casa? No puedo evitar estar molesto hoy (en medio de “la pérdida del sentido de belleza”) al evocar ciertas palabras de Palladio: “Deja que la casa sea como una pequeña ciudad, y que la ciudad sea como una gran casa”.

En la página opuesta, una foto de la propuesta del Design Centre de Agliana, Pistoia, con el “mueble gris” de Ettore Sottsass fabricado con fibrorresina con partes luminosas. Un mueble máquina con fachada urbana y doméstica a la vez, y quizás la mejor síntesis de la convergencia del ordenador con la Superbox, y claramente el tipo de producto que Eurodomus, *Domus* y Ponti querían promocionar.



PROPOSTE

Il Design Centre di Agliana (Pistoia) proposte i «mobili grigi» di Ettore Sottsass, stampati in fibrocemento, con parti luminose in ABS stampate sotto-vaci

71

En el *Domus* núm. 512⁶⁷ se publicaron los proyectos realizados para Eurodomus 4 en Turín, exposición celebrada en el Palazzo della Promotrice delle Belle Arti. La exposición “*Codice, incontri e scontri sulla casa*” intentaba ilustrar la dinámica de las relaciones entre las fuerzas que hoy determinan, utilizan y producen “la casa”. La idea era mostrar si existía o no un intercambio entre el diseño, la producción y los usuarios, e intentar entender cuáles eran y de qué tipo. Casi todo el número de la revista estaba dedicado a dicha exposición y a proyectos que lidiaban con la escala de los objetos que ocupaban los interiores. En la página 84 se publicó el artículo “La provocazione degli UFO”,⁶⁸ en referencia al grupo florentino UFO compuesto por Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Forese, Titti Maschietto y Rodolfo Bracci. El grupo organizó un *happening* en un espacio con pavimento de tablero de ajedrez donde se disponían unos objetos similares a las Superboxes de Sottsass, pero con cubierta a dos aguas, una referencias arquitectónicas directa. En el manifiesto de Eurodomus 4 se decía:

67 *Domus* núm. 512, Milán, julio 1972, pág. 77
68 *Ibid.* Pág. 84

71-Propuesta de “Mobili grigi” diseñado por Ettore Sottsass expuesto en el Il Design Center de Agliana (Pistoia)
72- Happening organizado por el grupo UFO en la inauguración de Eurodomus



72

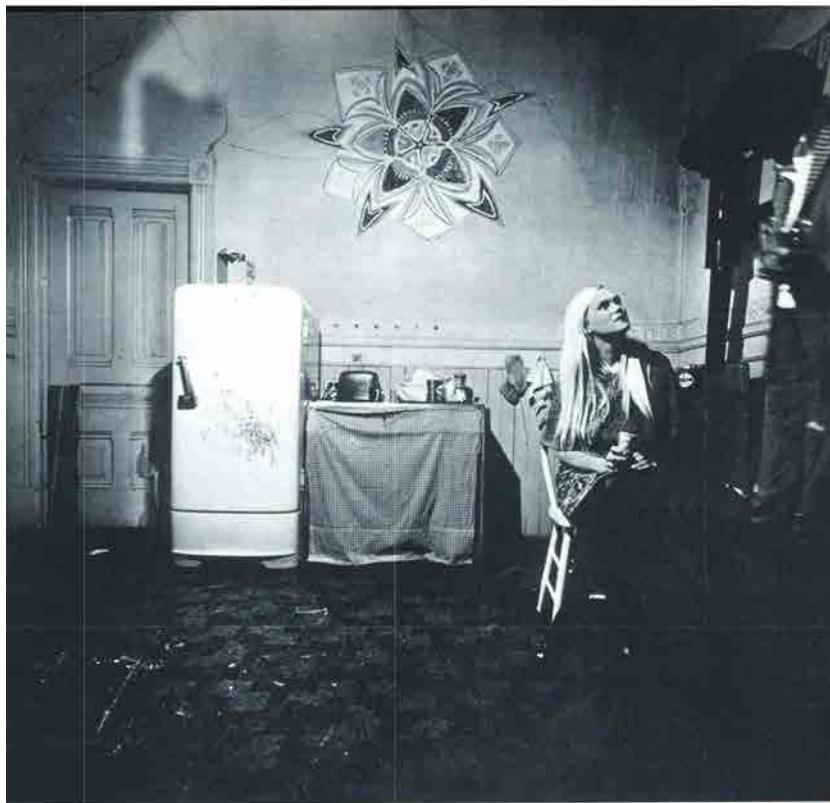
Nuestra intención es animar a los fabricantes y los diseñadores a que clarifiquen y determinen nuevas perspectivas de investigación para formular nuevos patrones de vivienda. Por “casas” entendemos el ambiente en el que vivimos, tanto interior como exterior. En nuestra imaginación, una “casa” también es la ciudad y el entorno en el que trabajamos.

Las Superboxes conquistan la calle.

CAPITULO 3



PERSONAJES



PERSONAJES

Vemos que el nuevo tipo de habitante que se propone como modelo es el “hombre de colocación”: no es ni propietario ni simplemente usuario, sino que es un informador activo del ambiente. Dispone del espacio como de una estructura de distribución; a través del control de este espacio, dispone de todas las posibilidades de relaciones recíprocas y, por tanto, de la totalidad de los papeles que pueden desempeñar los objetos [...]. Lo que le importa no es ni la posesión, ni el disfrute, sino la responsabilidad, en el sentido propio de que es él quien arregla la posibilidad permanente de respuesta. [...] Los domina, los controla, los ordena. Se encuentra a sí mismo en la manipulación y en el equilibrio táctico de un sistema.¹

Este capítulo se centra en las personas que están detrás de los interiores domésticos, en el sujeto que está presente físicamente o a través de los objetos y los muebles que hablan de y por él. El capítulo se divide en tres subcapítulos: “*Showrooms*”, “Exposición doméstica” y “El coleccionista”.

El subcapítulo “*Showrooms*” recopila las visitas que hizo Ettore Sottsass, y que publicó en la revista *Domus*, a interiores domésticos de diferentes ciudades que, en su mayor parte, son propiedad de artistas o arquitectos que hacen de su casa un campo de experimentación. Un *showroom* es un espacio en el que se expone una muestra prototípica de una situación específica. En este caso, los interiores que visitó Sottsass sirven como modelos que pueden expandirse y generalizarse. A su vez, este subcapítulo se divide en “*Showrooms: show and tell*”, “*Showrooms: ateliers domésticos*”, “*Showrooms fetichistas*” y “*Showrooms genealógicos*”.

“*Showroom: show and tell*” se centra en el sujeto como director de orquesta de los objetos que lo rodean, ya sea por su disposición en el espacio, su condición de “sirvientes”, su materialidad translúcida o por formar parte de cierto diseño y filosofía de vida que los afecta. El espacio doméstico es, pues, su obra de arte.

“*Showroom: ateliers domésticos*” trata de casas de artistas donde su propia obra se encuentra en un diálogo permanente con la vida

¹ Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, España, marzo 2010, pág.25

cotidiana; la obra como ocupante permanente de la casa. A diferencia de “*Showroom: show and tell*”, donde resultaba difícil de separar la obra y el espacio doméstico, en los *ateliers* domésticos es difícil separar el espacio de trabajo del doméstico, y la obra no fagocita los objetos cotidianos.

En “*Showrooms* fetichistas” se recogen interiores donde la relación entre objeto y sujeto se circunscribe a un círculo íntimo; el objeto es la mascota de la casa y su significado se reduce al sistema de objetos que lo rodea y al público a quien queda expuesto. Los objetos adquieren una “cualidad ritual concebida como retablo para la liturgia doméstica”.²

Por último, en “*Showrooms* genealógicos” los objetos son un registro de las generaciones que han ocupado la casa, del paso del tiempo y de los diversos ocupantes que impregnan el espacio.

La segunda parte del capítulo, “Exposición doméstica”, analiza principalmente los casos de Eliot Noyes y Alexander Girard, figuras vinculadas a museos y exposiciones y dedicadas a diseñar formas de divulgación del espacio interior doméstico. Noyes y Girard presentan un perfil muy parecido de arquitectos/diseñadores industriales que mantienen relaciones con los comisarios de las exposiciones y la divulgación del diseño. Los casos de estudio son sus propias casas o sus proyectos domésticos, y es ahí donde interesa ver las particularidades del diseño en cada caso.

La tercera parte del capítulo, “El coleccionista”, intenta registrar diferentes tipos de colección y de lógicas de ordenación del universo acumulativo de muebles y objetos en el espacio doméstico.

² Ambasz, Emilio, *Italy: The New Domestic Landscape* (catálogo de exposición), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1972, pág. 94.



0.2

SHOWROOMS

El método de trabajo se ha establecido mediante un acuerdo entre el grupo sobre la idea general: los arquitectos proporcionan una estructura y los artistas proporcionan los objetos. De este modo, la tarea de los arquitectos trataba de proporcionar un contexto para que el individuo se identifique en su interior y la tarea de los artistas consistía en ofrecer signos e imágenes a los escenarios de esta identificación, se encuentran dentro de un solo acto, lleno de esas inconsistencias y apariencias irrelevante de cada momento, pero lleno de vida.³

Sottsass colaboró con diversos artículos y en una columna titulada “Memoires di panna montata” en varios números de *Domus*.⁴ En la mayoría de los casos narra experiencias de viaje relacionadas con exposiciones o bienales, como en el núm. 457 de la revista, donde describe su experiencia en un hotel en Kioto en la primavera de 1967: “En el hotel no hay nada de lo que la industria nos diga que debemos ser. La ambición de este hotel en Kioto es hacernos sentir un ser humano de este mundo, de y en la tierra, que hace cosas y vive los días trabajando con sus manos y su cabeza [...]. En esta habitación estaba realmente solo, concentrado en mí mismo como en el centro de un mándala con un arco iris hipnotizante, arabescos de nubes y una flor de loto: para la arquitectura esa habitación funciona como una cama para dormir.”⁵

Con sus textos y fotografías, Sottsass intenta transmitir una atmósfera, un estado mental más que registrar una composición:

Esta es la historia de cómo la arquitectura zen japonesa trata de medirse contra los gestos de la vida cotidiana y crear un estado de *mushin*, la mente en blanco, liberada de la interferencia de los gestos, puede ser fluida, natural y



0.3

0.1-0.2-0.3- Registro fotográfico de interiores domésticos realizadas por Ettore Sottsass durante un viaje a los Estados Unidos junto a Fernanda Pivano

3 Smithson, Peter, *Patio and Pavilion* (exposición *This is Tomorrow*), Whitechapel Art Gallery, Londres, 1956. Citado en Smithson, Alison y Peter, *Changing the Art of Inhabitation*, Artemis, Londres, 1994 (versión castellana: *Cambiando el arte de habitar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pág. 109).

4 Núm. 442, septiembre de 1966, págs. 60-61; núm. 446, enero de 1967, págs. 22-23; núm. 457, diciembre de 1967, págs. 48-49; núm. 450, mayo de 1967, págs. 136-137; núm. 455, octubre de 1967; núm. 455, marzo de 1969, págs. 60-61; núm. 472, marzo de 1970, págs. 32-33; núm. 484, mayo de 1971, págs. 79-80 y núm. 498, mayo 1971, págs. 124-125.

5 *Domus* núm. 457, Milán, diciembre 1967, pág.119

verdadera, y elevarse hacia gigantes monumentos mientras mantienen la fragilidad del papel de arroz.⁶

En “Memoires di panna montata” publicado en el *Domus* núm. 484⁷, Sottsass dice sobre la casa: “Quizás la casa sea las cosas que haces, tus ideas, las canciones que escuchas, la luz que ves, la conversación que escuchas, lo contrario a lo que mi padre solía decirme cuando se enojaba: ¡esta casa no es un hotel!”⁸

Desde el núm. 436 de *Domus*, Sottsass comenzó a publicar una serie de artículos donde registraba las visitas a espacios domésticos de personajes de la cultura internacional de diferentes ciudades del mundo. El registro fotográfico muestra interiores que contrastan con los reportajes que normalmente se publicaban en las revistas de diseño, arquitectura, arte o interiores, cuyos escenarios están preparados, los espacios vacíos y los objetos ordenados. Las fotografías de Sottsass muestran interiores desordenados, fiestas multitudinarias y fragmentos de vida. Todos los interiores que registra tienen en común que no se tratan de diseños totales, sino donde los objetos generan fricción con el espacio que los contiene, pues habla tanto de la arquitectura como del sujeto que lo habita.

La casa del amigo del amigo del amigo de la costa Este (de Estados Unidos), no son solo simples cáscaras. La casa se ha convertido en otro envoltorio para la vida cotidiana [...]. Toda la vida estadounidense se mueve alrededor de esta idea de envoltorio. Envolver quiere decir empaquetar, el acto de hacer un paquete, y quiere decir poner una envoltura en torno a algo: la cosa es la parte importante del paquete, la envoltura, por lo general, se tira a la basura. La vida es importante. El gesto de la vida cotidiana. El gesto sin mitos que se consumen a sí mismos unos dentro de otros en un proceso de multiplicación casi totalmente incontrolable: todo esto es importante [...]. Esto no quiere decir que la casa sea provisoria; simplemente ya no existe como entidad mística y, en el fondo, ni siquiera como gesto cotidiano; solo existe en las huellas que deja en la



0.4

6 Ibid.

7 *Domus* núm. 484, Milán, marzo 1970, pág. 33

8 Ibid.



0.5

superficie.⁹

En el artículo titulado "Party", Sottsass describe una fiesta en un apartamento en San Francisco después de que Bob Dylan ofreciera un concierto. La puerta de la nevera estaba decorada con grafitis, las puertas de los muebles de cocina eran telas, la cama era un colchón en el medio del salón y todo era provisorio y susceptible de alterarse. Gracias a las fotografías puede verse la fricción que en estos interiores se produce entre los muebles, las personas y el espacio arquitectónico. Al final, quien fuera su pareja por entonces, Fernanda Pirovano sostenía: "En aquella casa de todos y de nadie había un aire de autenticidad que no he encontrado en ningún salón de mi infancia ni en los salones contemporáneos".¹⁰

En el número siguiente Sottsass vuelve a publicar otro artículo bajo el título "Breve sondaggio in Germania":

He ido a Estados Unidos, he visto, he captado, he controlado y he catalogado: el mercado del arte funciona, las revistas publican artículos y fotografías y, aunque en estas tierras no se encuentra ni se encontrará nunca la pureza, he encontrado 'estilo'.¹¹



0.6

Sottsass describe los espacios domésticos que visitó en su viaje y que persiguen la idea de "casa sin arquitecto" y de "mobiliario sin muebles" que refuerza el auténtico nomadismo de la juventud estadounidense y la mistificación del objeto, del mueble y de la casa en una civilización en la que el objeto, reproducido infinitamente y convertido en producto, se degrada hasta perder el sentido real.

Este proceso que en Estados Unidos es natural e inevitable, modifica de un modo natural la idea milenaria de la casa como templo, como lugar de colección y museo, o como *showroom* de objetos o piezas significativas que concentran símbolos culturales modificando y sosteniendo todo el procedimiento tradicional con el que se buscaba salvar la relación semántica o

0.4-0.5-0.6- Registro fotográfico de interiores domésticos realizado por Ettore Sottsass durante un viaje a los Estados Unidos junto a Fernanda Pivano

9 Fernanda Pirovano, Ettore Sottsass jr., *Viaggio a occidente: Nr.1 che cosa fanno li dentro?*, *Domus* núm. 436, marzo 1966, pág. 42-48

10 *Ibid.* Pág. 43

11 *Domus* núm. 437, Milán, abril de 1966, pág. 74

formal de las partes del mobiliario para que el *showroom* tenga coherencia. Este procedimiento tradicional va desde la simple composición analógica de objetos al diseño total.¹²

En el *Domus* núm. 484, Sottsass visitó las casas de sus amigos en Londres:

La casa son los pensamientos, las cosas que se hacen, la paranoia de la invención [...] ¿O quizás la casa son las dunas o la orilla del río, o el mar, o el cielo del avión? ¿O son las burbujas de silencio en Park Avenue, la caravana de gitanos o la cocina de tus amigos? La cocina de los Street-Porters con la sopa de verduras hirviendo, la silla incómoda, las calcomanías de Mickey Mouse en la ventana, la caja, las cajas, la risa, las manos que toman la cuchara que frota en el plato, las manos que juegan con el anillo? ¿Dónde está la casa?¹³

En *Domus* se publicaron los viajes de Sottsass a Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania y Francia. Para efectos de este trabajo, los interiores se agrupan no ya por países, sino por afinidad estilística.

SHOWROOMS: SHOW AND TELL

Show and tell hace referencia al juego infantil donde un niño elige un objeto que, por alguna razón, le resulta singular. El niño habla del objeto y, a su vez, la elección del objeto habla del niño. En los interiores que Sottsass visitó, el protagonista y el espacio, sus pertenencias y forma de disponerlas, registran simultáneamente sujeto y objeto. Una de las casas que visitó, publicada en el *Domus* núm. 437 pertenecía a Joseph Beuys, un artista plástico revolucionario que por entonces era profesor de escultura en la Staatlichen Kunstakademie de Düsseldorf.

Beuys vive como piensa y trabaja, candida e impetuosamente, con su mujer, hijo, estudio y cocina, el viejo árbol de Navidad

12 *Domus* núm. 437, Milán, abril de 1966, pág. 74

13 Sottsass, Ettore, "Memoires di panna montata, arcobaleno su Londra", *Domus*, núm. 484, Milán, marzo de 1970, págs.33



0.7

del año anterior, los relojes que cuelgan del techo, la ropa colgando de los muros, el piano de cola, los objetos, la construcción, en una atmósfera de constante *happening*.¹⁴

La casa de Beuys es una “escultura social”; en ella la escultura no está fija ni terminada y el “proceso continúa, hay reacciones, fermentaciones, cambios de estado, todo esta en estado mutante”.¹⁵ Beuys sostiene que las disciplinas del arte moderno solo alcanzarán su meta cuando todo el mundo se convierta en “creador”. Su célebre frase “todo hombre es un artista” establece un estado de libertad total para crear un trabajo artístico que establecerá un nuevo orden social. En sus propuestas se alienta el espíritu vanguardista que intenta identificar arte y vida, y proclamar que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa. Para Beuys, esa fuerza creativa universal se revela en el trabajo y, por tanto, en su raíz la tarea del artista no es distinta de la de los no artistas.

Beuys no buscaba producir “objetos obra”, sino acciones, vibraciones

en el aire que desaparecieran, no que permanecieran; en el fondo, la obra de Beuys ambiciona la condición del nómada. En el reino del urbanita sedentario, su postura es más cercana a la del desplazamiento continuo.

Lo nómada es la existencia en un lugar como camino hacia todos los lugares. Es goce del movimiento, proyección hacia el volumen completo del espacio.¹⁶

Los objetos de Beuys son signos que depositan la memoria de las acciones. La acción es una puesta en escena, como cuando él mismo, protegido con una manta, se encierra en una habitación con un coyote en una instalación llamada *I Like America and America Likes Me* (1974); el artista como interprete, agitador y provocador.

Como sostiene Sottsass en el artículo, la casa de Beuys es la casa de un nómada donde todo es temporario y provisorio, los objetos están marcados con huellas de su uso acciones que activan el espacio y convierten la vida doméstica en una obra de arte. La casa de Beuys bien podría formar parte de la descripción que hace Peter Smithson sobre la relación entre la obra de los Eames y las puestas en escena de Berthold Brecht:

En las producciones de Brecht en Berlín Este durante la década de 1950 se paralizaba al observador mediante una realidad remota e intensificada. Objetos independientes del escenarios y personajes más reales que en la realidad.¹⁷

En el ático de Castro y Bertolo, publicado en el *Domus* núm. 452, estos dos artistas franceses son los actores principales de su casa. La primera fotografía que se publicó nos muestra a la pareja leyendo en un sofá y en la pared del fondo, un dibujo del perfil de ambos comiendo. Solo la mesa y la lámpara se reproducen en el espacio real. Ficción y realidad conviven y dialogan en toda la casa.

No tienen pasado salvo sus propios fantasmas personales,

¹⁶ Esteban, Ierardo, *La liebre y el coyote, encuentros con lo animal y lo secreto de la obra de Joseph Beuys*, 2005. performancelogia.blogspot.com.es/2007/04/la-liebre-y-el-coyote-encuentros-con-lo.html

¹⁷ Smithson, Alison y Peter, *op. cit.*, pág. 88.



0.8



0.9



10



11

0.8- Interior doméstico de la vivienda de Castro y Bertolo
 0.9-Interior doméstico de la vivienda de Le Parc
 10-Interior doméstico de la vivienda de Katy y Mike Mcinnerney
 11-Interior doméstico de la vivienda de Max Clendinning

ni tienen futuro, solo estos mismos fantasmas golpeando a la ventana, como muestra la foto. Su vida transcurre en un mundo inmaterial. Son una especie de budistas que han dejado todas las cosas pesadas detrás y viven solo de la luz y del pensamiento.¹⁸

La casa de Julio Le Parc publicada en el *Domus* núm. 452 ¹⁹es una acumulación de objetos, materiales y fragmentos que se apoyan unos sobre otros. La casa es una ocupación de espacios y rincones donde reina el exceso como forma de intensificación del espacio. Entre las galerías, balcones y enredaderas, las mesas, los sillones, las lámparas y los colchones van buscando los rincones vacíos para crear huecos casi domésticos.

La casa de Katy y Mike Mcinnerney publicada en el *Domus* núm. 484 ²⁰está hecha de telas y puede ser montada y desmontada muy fácilmente en cualquier escenario porque para sus propietarios la casa "es más la memoria de la casa que la casa real".

La casa de Max Clendinning en Canonbury²¹ estaba amueblada con sillas y mesas que a lo largo de siete años se van sustituyendo por almohadones en un proceso tanto de eliminación como de agigantamiento de objetos.

En el *Domus* núm. 436, Sottsass dice: "No sirve hacer casas sin muebles; si las hace un artista o un arquitecto el proceso no es diferente a aquel de una integración total, porque integrar desintegrando es siempre una forma de integrar".²² Al final del artículo sostiene que la casa sigue siendo un *showroom* cargado de cosas poseídas, símbolos y objetos coleccionables.

18 Sottsass, Ettore, "Dalla Francia con amore", *Domus*, núm. 452, Milán, julio de 1967, pág. 29.

19 Ibid.pág. 27

20 *Domus* núm. 484, Milán, Marzo 1970, pág.50-51

21 Ibid. Pág. 40

22 Fernanda Pirovano, Ettore Sottsass, Viaggio a Occidente: Nr.1 Che cosa fanno li dentro? Domus núm.436, Milán, marzo 1966, pág. 42



12

SHOWROOMS: ATELIERES DOMÉSTICOS

En los *atelier* domésticos, las obras de arte se exponen siguiendo una pauta compositiva de “figura y fondo” y, por lo general, se trata de espacios donde trabajo y vida doméstica se entremezclan. En su mayor parte son casas de artistas donde su propia obra se encuentra en permanente diálogo con la vida cotidiana, como si se tratara de un ocupante permanente.

En la casa francesa de los Khan, publicada en *Domus* núm. 452, “los objetos tienden a desaparecer creando imanes de concentración que agrupa las formas geométricas estáticas, centrípetas y simbólicas por colores. Incluso los muebles desparramados se reducen a volúmenes estáticos, deliberadamente herméticos, para que no puedan moverse, cerrados en sí mismos sin posibilidad de divagar”.²³ Sottsass sostiene que esta casa es el único espacio que permite un nuevo discurso sobre el interior doméstico por el hecho de utilizar ciertas sustancias y por sus posibilidades contemporáneas no solo para crear imágenes o formas novedosas, sino también por su disposición de un modo antiestructural, islas o burbujas dentro del espacio interior.

El diseñador gráfico Horst Baumann también hace de su casa un

23 *Domus* núm. 452, Milán, julio 1967, pág.30-31



13



14



15

manifiesto “amueblándola como si se tratara de las páginas de un libro”. Baumann intenta eliminar el espacio tridimensional aplanando el espacio mediante superficies blancas con inmensos peces planos que cuelgan de una percha y flores japonesas de colores intensos que cuelgan de las ventanas. El fondo se anula, y con él también algunos de los muebles, lámparas, puertas y tejidos que componen el interior para resaltar unas superficies planas que parecen estar suspendidas en el espacio. La unificación del fondo borra las referencias escalares. La casa del pintor y marchante Alfred Schmela en Düsseldorf, publicada en el *Domus* núm. 437²⁴, es, según Sottsass, un invento de un nuevo tipo de mobiliario compuesto únicamente de cuadros enormes que construyen un fondo para la escena cotidiana, donde el engranaje es el propio Schmela en pijama con su familia y amigos. La casa de Günther Uecker ²⁵es, según Sottsass, una casa “sin principios”. Cuando Uecker llena el televisor con clavos o pinta el piano de blanco lo que en realidad busca es retornar las medidas esenciales de las cosas, algo ya perdido cuyo equilibrio ha sido alterado por una sociedad basada en el bienestar que tiende a considerar los objetos como símbolos de “estatus”. Sottsass manifiesta que a Uecker le interesa el origen de la armonía para el televisor, la silla y el piano, pero no para la casa.

A principio de la década de 1960, Uecker comenzó a cubrir con clavos

13-14- Interior doméstico de la vivienda de Alfred Schmela
15-Interior doméstico de la vivienda de Horst Baumann

24 *Domus* núm. 437, Milán, abril 1966, pág.86-87
25 *Domus* núm. 437, Milán, abril 1966, pág. 89



16

objetos de segunda mano (máquinas de coser, mesas y pianos). En algunas de sus obras, como *Chair II* (1963), la infección de clavos compromete su función de asiento, representando la intención de Uecker de crear un arte que invade el mundo cotidiano para subvertir el consumismo, donde los clavos, como garras de algún animal, protegen el objeto al tiempo que anulan su función.

En la casa de Uecker, los muebles se transforman en objetos de arte, y la creatividad se amplía hasta dominar la intimidad y destrozarla, los clavos alejan al sujeto y el objeto gana distancia para ser contemplado. En el *Domus* núm. 452 ²⁶ se publicó otro reportaje de Sottsass con fotografías de Shunk-Kender titulado "Dalla Francia con amore". La visita comenzaba con las casas de la artista *op-art* Denise René y de Victor Vasarely, dos artistas cuya afinidad artística se traduce en los interiores que ocupan. Las salas tienen un orden estático, están limpias y organizadas simétricamente. Los muebles parecen condensarse en el espacio y, en el caso de la casa de Vasarely, las sillas y la mesa parecen "protuberancias geológicas del pavimento". La rigidez del interior se contrapone con la dinámica de las obras que cubren las paredes que rompen con esta realidad, traspasan la superficie y alteran el color y la luz del espacio para finalmente mostrar otra realidad.

El interior doméstico de David Hockney también es inmóvil, está petrificado, como si el espacio fuera una consecuencia del cuadro y viceversa. Todos los objetos se aplanan al tiempo que los del cuadro



17

16-Interior doméstico de la vivienda-estudio de Günther Uecker
17- Interior doméstico de la vivienda -estudio de Denise René y Víctor Vasarely



18

toman volumen y adquieren un aspecto más real que los reales. La casa de Hockney, publicada en el *Domus* núm. 484²⁷, ya no es una casa con una obra de arte, sea mobiliario o cuadro o estatua, sino una obra de arte total compuesta por fragmentos disímiles. Las fotografías de su casa muestran una mecedora junto al retrato *Mr. and Mrs. Frederick Wiseman*, otra imagen donde Hockney está sentado en una copia de una silla de Charles Rennie Mackintosh, otra de una silla Gerrit Th. Rietveld, junto a unos árboles calados de Mo McDermott y otra silla de Marcel Breuer. Las imágenes que vemos de su casa guardan una relación directa con algunas de sus pinturas de interiores domésticos. Por ejemplo, en *Large Interior* o en *No One Home* cada mueble es diferente, cada uno se ubica autónomamente respecto al espacio y al resto de los muebles, y sus colores, estampados y diseños varían. La idea de componer a través de fragmentos se traslada al interior y cada mueble tiene su propio carácter, un

fragmento que compone un *collage* tridimensional.

La casa de Martha Boto y Gregorio Vardánega, publicada en el *Domus* núm. 452²⁸, es otro interior saturado con molduras y techos abovedados que se asoman por detrás de unos artefactos de iluminación diseñados por ellos mismos. Sus superficies altamente reflectantes están construidas con plexiglás, aluminio y acero inoxidable y tienen unos colores intensos que ocupan toda la superficie muraria, dejando un mínimo espacio para los objetos cotidianos. Se trata de un interior sin ventanas en el que se han borrado las referencias al exterior y al espacio arquitectónico interior, y donde toda la intensidad se concentra en la transformación del espacio a través de la variación de luz producida por el material y el movimiento. El trabajo de Boto estudia el fenómeno óptico y cromático a través de estructuras móviles: espejos, superficies con múltiples ángulos o metales reflectantes que desempeñan un papel fundamental en la distorsión del espacio y en la forma en la que un objeto puede crear una profundidad espacial indefinida.

En la casa de Niki de Saint Phalle y Jean Tinguely²⁹, publicada en ese mismo artículo, conviven las figuras gigantescas de “niñeras arquetípicas que sofocan a los niños con su gordura, transpiración y su feminidad, con los monstruos metálicos de Tinguely construidos con ruedas y piezas de maquinaria agrícola”. Similares a los artefactos realizados conjuntamente para el diseño de un jardín fantástico para la Exposición Universal de Monreal de 1967, encargado por el gobierno francés, la casa está habitada por monstruos metálicos e inmensas señoras gordas que alegremente saltan por el espacio doméstico hasta ocuparlo totalmente, donde la arquitectura y el mobiliario hacen las veces de escenografía y de fondo, y la escalera y las puertas parecen ser una versión en miniatura de los originales.

La casa de Lucio del Pezzo³⁰ nos introduce a un mundo popular de arco iris y figuras arquetípicas, colores primarios y un lenguaje simple. Las figuras planas componen un interior sin profundidad. Del Pezzo formaba parte de Gruppo 58 cuyos principios teóricos perseguían la confrontación de la abstracción y su interpretación metafísica para afirmar la posibilidad de un arte de la “nueva figuración”, más simple y a la vez más espiritual, que incluye al hombre y su vida física y emotiva.



19

28 *Domus* núm. 452, Milán, julio 1967, pág. 16-17

29 *Ibid.* Pág. 28

30 *Ibid.* Pág. 29



20



21

El Gruppo 58 se coloca en el centro de la experimentación de origen surrealista y dadaísta, característica de muchas manifestaciones culturales de la década de 1960, en búsqueda de una nueva cultura colectiva adaptada a la realidad social a través de un lenguaje de validez universal. En el interior de Lucio del Pezzo aparece una fotografía donde la pareja sostiene a su bebé; la madre corona la imagen con un arco iris frente a la cámara y nos muestra tanto la mirada frontal del mundo de Del Pezzo como el uso de objetos que significan y funcionan como comentarios irónicos a la realidad.

Él tenía en mente agregar un arco iris final, terminando el tiempo de las tormentas y comenzando una nueva etapa.³¹

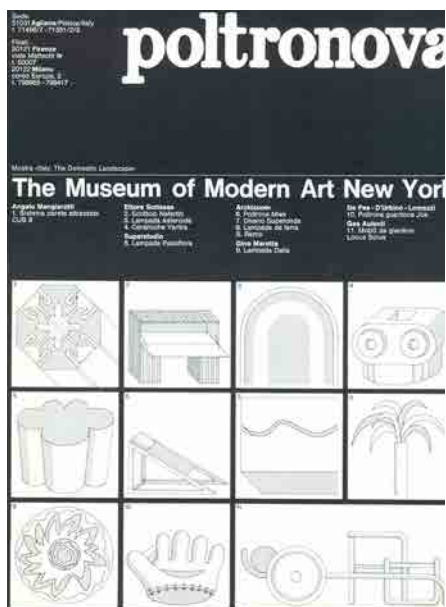
En la sala del apartamento de John y Mary Dove en Londres, publicada en el *Domus* núm. 484³², se exponen sus diseños, como el pato de fibra de vidrio resinada. La pintura utilizada en el pato es la misma que se aplica a las paredes de la habitación. Tanto el pato de los Dove como el arco iris de Del Pozzo se suman a una serie de interiores que se llenan de objetos altamente figurativos, con una carga simbólica más directa que las Superbox de Sottsass y de connotaciones festivas, infantiles y cotidianas. Estos objetos aparecieron en las páginas de *Domus*, tanto en los reportajes de interiores como en anuncios publicitarios, y la mayoría formaron parte de la exposición *Italy: The New Domestic Landscape* celebrada en 1972 en el Museum of Modern

31 *Domus* núm. 452, Milán, julio 1967, pág. 28

32 *Domus* núm. 484, Milán, marzo 1970, pág.35



22



23

Art de Nueva York (MoMA) junto a diseños de Magiarotti, Sottsass, Archizoom, Marotta, Aulenti y los realizados por Poltronova publicados en el *Domus* núm. 507³³. En el catálogo de la exposición estos objetos se encuentran en el apartado “Objetos seleccionados por sus implicaciones socioculturales”, donde se aclara:

Los objetos dentro de este grupo son aquellos donde las características formales se derivan de la forma o están motivados por la manipulación semántica del significado sociocultural establecido.³⁴

Confrontados con la erosión de la doctrina simplista del funcionalismo, algunos diseñadores producen objetos cuya función no es evidente a partir de su forma y cuyas propiedades formales, de hecho, contradicen el comportamiento que uno esperaría de esa forma. En esos casos, “la forma ya no sigue a la función, sino que al contrario, la oculta”.³⁵

SHOWROOMS FETICHISTAS

33 *Domus* núm. 507, Milán, febrero 1972, pág. 14

34 Ambasz, Emilio, *op. cit.*

35 *Ibid.*, pág. 94.

22-23-Anuncio de los productos de Gufman y Poltronova que participan en la exposición “Italy: the new domestic landscape”



24

Al reconocer que en nuestra sociedad el objeto funciona como fetiche, algunos diseñadores resaltan esta cualidad asignando a estos diseños una cualidad ritual. El objeto adquiere una forma escultural y se concibe como un retablo para la liturgia doméstica.³⁶

En el *Domus* núm. 455 se publicó el trabajo de Archizoom presentado por Sottsass:

Estoy muy contento de haber sido elegido para presentar a estos señores Archizoom y sus productos porque creo que son un buen ejemplo para difundir el pánico entre aquellos que tienen un interés particular en un país, como el nuestro, donde, cultural e ideológicamente, las cosas están tan estrictamente organizadas, estratificadas, estereotipadas y sedimentadas. Siempre se necesita a alguien que expanda el pánico [...]. No hay una explicación esotérico didáctica de lo que van a ver aquí; tendrán que verlo sin ella, y quizás sea mejor así, porque así esta exposición tan impactante y perturbadora puede seguir siéndolo, dándonos el completo beneficio del voltaje con el que se han cargado.³⁷

La publicación presenta el diván Safari (compuesto de cuatro piezas de PVC con retroiluminación producido por Poltronova), el diván Superonda (fabricado con resina expandida y revestimiento en tela plastificada blanca brillante, también producido por Poltronova) y La Mariposa de Battista, casi los mismos muebles expuestos en la exposición del MoMA de 1972.

Emilio Ambasz describe a este grupo de la siguiente manera:

En lugar de cambiar las formas, hay otros grupos que están más preocupados por la manipulación irónica del significado sociocultural implícito en las formas existentes. Diseñan deliberadamente objetos *kitsch* como una forma de burlarse de objetos creados para satisfacer el deseo de estatus social e

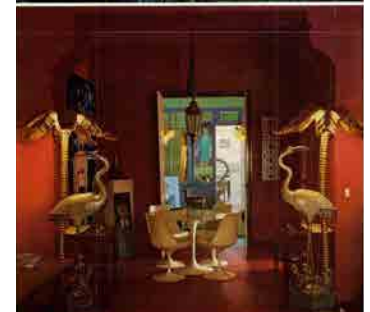


25

identificación.³⁸

Veremos reiteradamente estos mismos principios en las casas de Bill y Rosalie Fallover en Londres —donde conviven los *flipper* con las gramolas—, de Peter Cook —con bananas gigantes—, de Zandra Rhodes y Alex McIntyre —con una televisión con una funda plástica para convertirla en objeto decorativo, casi un amuleto, junto con manzanas y pájaros de plástico— o de Warren —con palmeras y flamencos dorados que conviven con las sillas de Eero Saarinen—, donde se manipulan y agrupan objetos altamente figurativos para alterar su significado y convertirlos en comentarios irónicos de la realidad. En general se trata de objetos altamente *kitsch* o que sufren un *revival*.

Para algunos diseñadores, el objeto carece de mística solo si está domesticado, si está hecho para asumir el papel de mascota de la casa. Reducido a un tamaño ininteligible, el objeto ya no nos intimida; dotado de la estabilidad de su materia y creado para una función no específica, estos objetos pueden estar en nuestras casas con la certeza de que nunca evidenciarán el paso del tiempo biológico o social.³⁹



26

25- Interior doméstico de Peter Cook en el último piso de Edwardian Terrace en el Norte de Londres - 26- Interior doméstico de la casa de Warren

38 Ambasz, Emilio, *op. cit.*, pág. 94.

39 *Ibid.*



27



28

“Frigorifero sopra la stufa” es el título de otro interior que registró Sottsass y que pertenecía al joven escritor y diseñador Erik Mosel:

Durante diez años he vivido en una única habitación y cuando me mudé a un apartamento de cuatro ambientes en Schwabing, pensé que sería un apartamento ultramoderno, ordenado a lo Mondrian. Sin embargo, cuando comenzamos a transportar la ropa que había acumulado, esa idea desapareció. El caos prevalece.⁴⁰

A lo que Sottsass agrega:

No se entiende por qué un mobiliario ultramoderno debe ser a lo Mondrian y no a lo Mosel [...]; debe hacerse un mobiliario que sea un espectáculo.⁴¹

Las fotografías muestran una casa de techos altos donde conviven estatuas, espejos con gruesos marcos dorados, colchones y cuadros en el suelo, empapelados y estampados con mesas y lámparas de metal. Cada objeto es autónomo en cuanto a estilo, color, acabados y materiales, y su autonomía se ve reforzada al incrementar los contrastes entre ellos por cercanía o mediante disposiciones que producen fricción en el espacio doméstico. La nevera sobre la mesada de la cocina es un ejemplo, pero a la vez los tres tipos de armarios de cocina junto con un sillón de mimbre, un reloj, un espejo y unos juguetes en la cocina, acaban de componer un paisaje doméstico repleto de contrastes. Este ejemplo intensifica el poder de la disposición de los objetos en el espacio como forma de aumentar su presencia de modo que se conviertan en objetos honorables y puedan disfrutarse como trofeos de caza. La estética de estos apartamentos se basa en la elección y la disposición de los objetos como un método de diseño más cercano a los arreglos florales y no tanto al buen gusto donde se fuerza a que cada objeto hable por sí mismo en virtud de su disposición y provocando el colapso de objetos que no pueden ser absorbidos con normalidad dentro de la colección.

En Berlín Sottsass visita el ático de Fin Bartels, un arquitecto cuyo objeto más preciado son la silla y la mecedora Thonet que “flotan”

27-28 Interior doméstico de Erik Mosel en Schwabing , Munich

40 *Domus* núm. 437, Milán, abril 1966, pág.80-81

41 *Ibid.*



29



30

en un espacio blanco del que son las protagonistas. La silla Thonet en un espacio absolutamente blanco es una referencia directa a las fotografías de los interiores del pabellón de *L'Esprit Nouveau* (1924) de Le Corbusier. Peter Smithson dice:

Si dibujabas una perspectiva de un interior antes del mobiliario de los Eames, no había silla alguna que pudieses utilizar después de las sillas Thonet que utilizó Le Corbusier.⁴²

Sottsass también publicó otro ejemplo muy parecido titulado “La sedia di Mies” en el ático berlinés del arquitecto Werner Düttmann, donde la silla de Mies van der Rohe se coloca bajo una pequeña ventana y una columna negra, la única referencia de objeto de diseño fetiche reconocible; su excepcionalidad se hace más evidente al estar rodeada de objetos irrelevantes en un espacio ordinario.

Las sillas cargadas de referencias se vuelven comentarios al margen, pequeñas anotaciones dirigidas a una audiencia entrenada que lo interpreta como *souvenirs* de autor.

⁴² Smithson, Alison y Peter, “Eames: pensamiento desde el invierno de 1978”, enero de 1980, en *op. cit.*, pág. 78.

29- Interior doméstico de la casa de Fin Bartels en la calle Knesebeck en Berlín
30-Interior doméstico de la casa de Werner Düttmann en Senatsbaudirektor en Berlín



31



32

SHOWROOM GENEALÓGICO

El *showroom* genealógico lo componen dos visitas, pero en sí constituye una de las categorías más comunes de los espacios domésticos; el *showroom* genealógico es el espacio que crea un universo acumulativo de objetos, muebles y plantas.

Al hablar de su casa, un apartamento en un viejo edificio ubicado en el centro de Milán, Ernesto Nathan Rogers decía:

Durante veinte años he vivido de una casa a otra, y todo el mundo me decía que, por el hecho de ser arquitecto, debería haberme construido la mía propia. En la que finalmente vivo no es mía, pero es para mí.⁴³

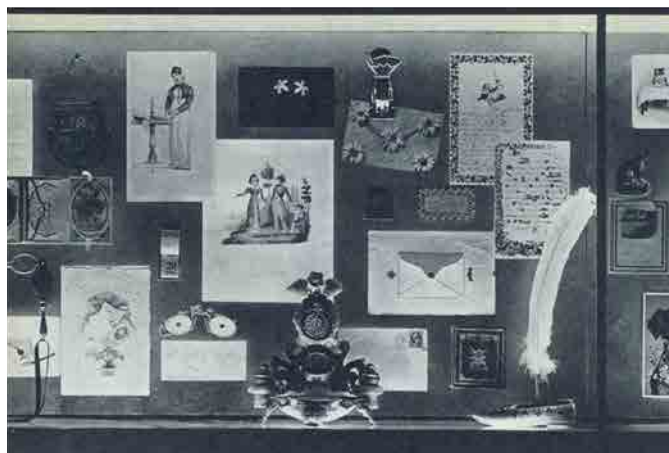
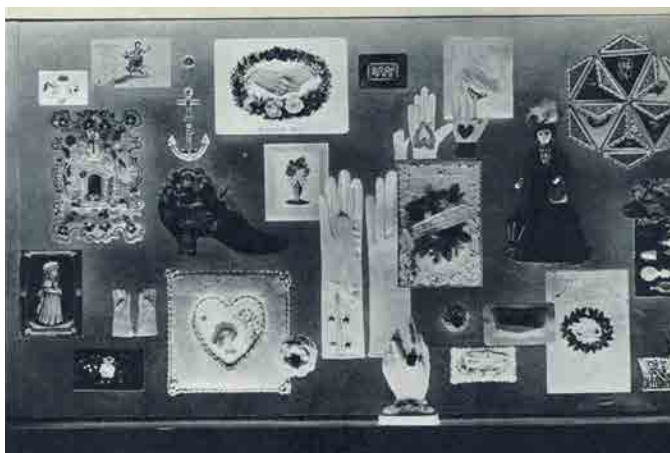
Rogers sostiene que no existe una casa ideal, sino aquella que podamos realizar históricamente (“Las otras son utopías”) e intenta interpretar cada objeto para poseerlo y transformarlo:

Al igual que un edificio debe insertarse en un contexto físico e histórico, al diseñar un interior no se debe prescindir del carácter de la construcción que lo contiene y el “paisaje natural que lo amplifica”. La modernidad —la actualidad— de una obra nace de los valores personales de esta inserción.⁴⁴

La casa se compone de objetos recogidos en viajes y comprados en anticuarios. Algunos de los muebles son de Piero Frigerio di Cantú, quien “trabaja con el amor y el conocimiento del antiguo artesano italiano”. Rogers decía que no tenía objetos de valor de su infancia, y que la barbarie nazi le dejó pocos objetos heredados, de modo que el interior de su casa es una acumulación de muebles y objetos de diferentes épocas, estilos y diseñadores seleccionados por él, y que a través de los objetos el reconstruye una herencia inexistente. En los textos que acompañan a las fotos, los muebles y los objetos se describen a través de sus autores.

31- Casa de Ernesto N. Rogers
32- Interior doméstico de la casa de César Baldaccin

43 Domus núm. 326, “Un architetto per se”, enero de 1957, pág. 21
44 Ibid.



33

La casa de César Baldaccini⁴⁵ es un árbol genealógico que se manifiesta a través de los objetos que se acumulan generación tras generación y se convierten presencias que remiten a otros personajes que ocuparon la casa y solo así tienen sentido. Las capas de objetos se superponen o se comprimen. La obra de César Baldaccini, uno de los promotores del “nuevo realismo” francés impulsado por el crítico Pierre Restany, se basa en comprimir objetos (coches, metales, basura y plásticos) que, en algunos casos, pueden identificarse como fragmentos, pero que a través de su compresión y agrupación de partes se reconfiguran en un objeto nuevo. De una forma no tal literal, los objetos de su casa también sufren una compresión, compresión de tiempo, y si bien no llegan a modificarse unos a otros, el abarrotamiento, la proximidad y la superposición componen un nuevo significado. Algunas de sus esculturas, como *El pulgar*, conviven con otros muebles, apliques y adornos.

En su obra de madurez, Aldo Rossi desarrolló el concepto de ciudad análoga entendido como un procedimiento compositivo que permite reunir, en un plano sincrónico, objetos y figuras de condición y orígenes diversos, carentes de un nexo lógico aparente que los vincule, pero que se reclaman unos a otros a través de la imaginación y la experiencia autobiográfica de quien los convoca.⁴⁶

45 Domus núm. 452, Milán, julio 1967, pág. 18

46 Martí Aris, Carlos, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, pág. 129.

33 Apartamento de invitados de Hallmark en Kansas City diseñado por Alexander Girard. Vitrinas expositoras.
34- Planta de la casa de invitados
35- Interior del apartamento de invitados.



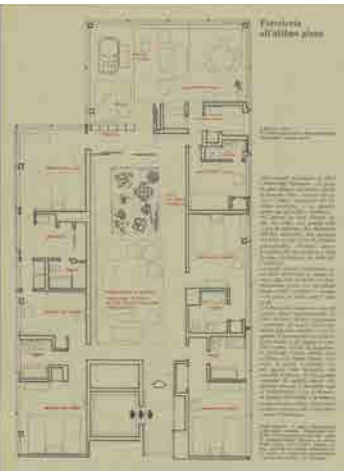
35

EXPOSICIÓN DOMÉSTICA

Hemos aprendido a apreciar el poder de la disposición, como “manzanas en un plato”. Contemplamos nuestros propios sucesos al modo Eames [...], la disposición de los objetos corrientes de tal modo que se convierten en objetos honorables. Disfrutamos de la colección como trofeos de caza de una crítica mirada.⁴⁷

En este subcapítulo “Exposición doméstica” se agrupan ejemplos en los que el interior doméstico es material expositivo, ámbito de diseño, y en algunos casos, el propio hogar del sujeto. El espacio expositivo y el doméstico se mezclan y se definen con los mismos objetos y disposiciones variables. La confrontación se basa en personajes vinculados a exposiciones, divulgación y diseño, donde se intenta determinar la especificidad de la exposición doméstica.

Una obra de Alexander Girard publicada en el *Domus* núm. 402 es un claro ejemplo de este tipo de personajes “comisario usuario”. Se trata de un apartamento de invitados y visitantes de Hallmark, la gran editorial estadounidense de Kansas City, con varias habitaciones y en



34

⁴⁷ Smithson, Alison y Peter, *op. cit.*, pág. 84.

el centro un gran vestíbulo o sala de reuniones.

La casa tiene un uso temporal y mutante, pero no lo revela; puede parecer abstracta, pero no es. Los muebles pueden moverse, pero los objetos y los muebles que forman parte de la colección están en una disposición fija (vitrina, estante). Como se puede ver en la fotografía, se hace evidente el placer que provoca la gran riqueza de los objetos expuestos para ser vistos, no para estar desordenados.⁴⁸

Las vitrinas y el estante conforman un límite y también establecen la distancia entre el sujeto y los objetos, dejando que estos convivan con un ocupante anónimo, pero que no puedan ni tocarse, ni alterarse ni ser cambiados de posición. El huésped anónimo de Hallmark (el gran fabricante estadounidense de tarjetas de felicitaciones) es todo lo que Girard quiere que él sea. Girard reconocerá en el estante central la referencia al Jardín de Esculturas del MoMA de Nueva York, los diseñadores de cada silla y los artistas de cada postal.

Una de las vitrinas contiene una breve historia a través de imágenes del “gusto postal” desde el siglo XIX en adelante, y actúa a modo de prólogo para quien se hospede en la residencia de Hallmark. En la vitrina se expone “el gusto y la costumbre del mensaje impreso y figurativo: cartas, sobres, tarjetas, etc.”. La vitrina cuenta a través de los objetos la cantidad de artistas estadounidenses, japoneses y europeos que han colaborado con Hallmark.

Alexander Girard no solo fue diseñador de objetos, muebles y tejidos, sino uno de los primeros referentes en el diseño del espacio expositivo doméstico: componía, diseñaba y seleccionaba el contenido del interior doméstico. Una de sus explosiones más relevantes fue *For Modern Living* celebrada en el *Arts Institut* de Detroit: “Una dramática, comprensiva, provocativa y soberbiamente bien ejecutada exposición del mueble moderno y los objetos útiles.”⁴⁹ El mural de Saul Steinberg ocupaba tres paredes de la galería. La exposición se publicó en el *Domus* núm. 241⁵⁰ y en la primera página aparecieron los dibujos de Steinberg bajo el título “As Steinberg sees us” donde decía: “Una crítica



36

48 *Domus* núm.402, Milán, mayo 1963, pág. 80-88

49 *Everyday Art Quarterly*, núm. 13, invierno de 1949-1950, Walker Art Center, Minneapolis, págs. 12-14.

50 *Domus* núm. 241, Milán, diciembre 1949, págs. 15-21

36- “For Modern Living” exposición en el Instituto de Arte de Detroit (Michigan) bajo la dirección de Alexander Girard.

bellísima sobre el estado del gusto y la moda”. La primera caricatura muestra un interior totalmente ocupado por objetos de diseño reconocible, y es en la sobreocupación, el amontonamiento y la mezcla estilística donde Steinberg acentúa su comentario gráfico irónico. En estas exposiciones convive el “gran vestíbulo de objetos” con habitaciones completamente diseñadas (por Alvar Aalto, Charles Eames, Florence Knoll, Bruno Mathsson, George Nelson y Jens Risom) que eran “eran evidencias de la expresión individual dentro del marco del arte contemporáneo”.⁵¹ Girard dijo sobre la exposición:

Si la atención y el interés pueden ser estimulados por el buen diseño, ya no será relegado a la privacidad intelectual del esteta.⁵²

La nota editorial que acompaña la exposición, escrita por D. S. Defenbacher, comienza diciendo:

Las exposiciones siempre funcionan de dos maneras: hacia fuera, para el público, y hacia adentro para la gente que las concibe y las ejecuta. La exposición de Detroit fue una superproducción y probablemente establezca el más alto nivel en exposiciones no siempre relacionadas con los procesos museísticos: maestría escénica, puesta en escena, promoción y popularidad, todas cosas que intensifican la efectividad educativa.⁵³

Defenbacher define dos grandes logros de la exposición: construir una actitud que permita valorar el talento artístico (“ser el director de la sinfonía para aumentar el volumen de Louis Armstrong, Picasso, etc.”) y hacer que el museo trabaje con la industria, lo que requiere una producción épica, donde, por ejemplo, el arte abstracto pueda abarcar públicos más amplios. Estas exposiciones de diseño abren nuevos canales de desarrollo que afectan a los métodos y a los problemas tradicionales.

51 *Everyday Art Quarterly*, núm. 13, invierno de 1949-1950, Walker Art Center, Minneapolis, págs. 12-14.

52 Op. Cit.

53 Op. Cit.





38

El siglo xx en arquitectura se ha caracterizado, entre otras circunstancias, por el número de ocasiones en las que la casa ha sido mostrada [...]. Para la historia de la arquitectura moderna, la casa como idea puede rastrearse a través de algunas de estas exposiciones.⁵⁴

Algunas exposiciones recrean habitaciones, interiores completos o una colección de muebles y obras de arte; otras se desarrollan en grandes centros expositivos, en museos o en grandes almacenes (como las Exposiciones Universales a partir de la década de 1930, la Exposición de la Construcción de Berlín, la sociedad entre Merchandise Mart de Chicago y el MoMA de New York en *Good Design*, las trienales de Milán, la Feria del Mueble de Colonia, *Casa bella* o *Model Room* en las décadas de 1960 y 1970 en Bloomingdale, etc.).

Por último, las casas construidas para museos, como las de Marcel Breuer (1959) y Gregory Ain (1950) en el patio del MoMA de Nueva York son un caso extremo de la casa casi transportable. Esta ambigüedad entre espacio expositivo (museo, centro de convenciones, galería, etc.) y la obra expuesta (habitaciones, muebles, objetos de arte) se refleja en el interior doméstico en permanente exhibición.

En los casos de Elliot Noyes y Alexander Girard, el espacio doméstico y el expositivo se confunden y retroalimentan; ambos habitan en un estado híbrido delimitado por el diseño industrial, la arquitectura, el comisariado y la divulgación. Exponer y habitar con objetos de arte (que incluye piezas de mobiliario que adquieren categoría de arte por haber pasado por el espacio expositivo museístico y haberse dispuesto en el espacio doméstico) se convierte en una de las características de la vivienda de posguerra.

En el *Domus* núm. 389⁵⁵ se publicó una obra de Mario Tedeschi y Bruno Grossi bajo el título de "Nell' appartamento di un collezionista d' arte, a Milano". Las fotografías registran un gran vacío creado por la perforación de una de las losas que deja pasar una gran lámpara de cristal de Murano que cuelga desde la antecámara. Unos de los pies de foto dice: "La vista inusual de una lámpara desde arriba". Las dos perforaciones aíslan un biombo chino del palacio imperial de Pekín en una situación de contemplación y aislamiento. Desde el desembarco

⁵⁴ Morales, José, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*, Rueda, Madrid, 2005, pág. 112.

⁵⁵ *Domus* núm. 389, Milán, abril 1962, pág. 20-28



39

de la escalera puede verse en la pared del fondo de la sala de estar con el inmenso cuadro *Paolo e Francesca* de Francesco Hayez frente al cual un sillón ocupa la misma anchura que el cuadro. En esta casa, el mobiliario se utiliza como obstáculo para proteger y separarse de la obra de arte, la arquitectura que define la posición y la exposición de la lámpara. La forma de exponer se convierte en parte del diseño arquitectónico.

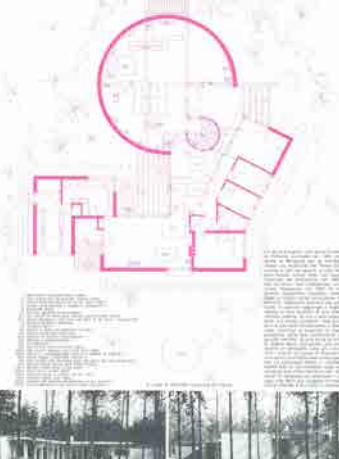
En el *Domus* núm. 338⁵⁶ se publicó una casa en Bérgamo de Franco Albini y Franca Helg: “Per un collezionista” que, según muestran las fotografías, parece un museo ocupado por la vida doméstica. En esta remodelación, el propietario coleccionista de Giacomo Manzú tiene un “particular interés por la sistematización en la exposición de los cuadros y las esculturas”.⁵⁷ Los cuadros y algunas esculturas cuelgan de una pletina metálica que se une a otra que dibuja el perímetro del techo. La escultura de mármol blanco de Manzú, *Sulamita*, se recuesta sobre un banco y es el único ocupante de la sala. En comparación con, por ejemplo, la escultura de la casa en New Canaan de Philip Johnson que ocupa un lugar sobre un pedestal y el vacío que la rodea permite admirarla, la particularidad de *Sulamita* es su presencia, un

39-Interior doméstico diseñado por Franco Abilini y Franca Helg 40-41- Ampliación de Aldo van Eyck de la casa Visser diseñada por Gerrit Th. Rietveld

56 *Domus* núm. 338, Milán, enero 1958, pág.

57 *Ibid.*

DALL'OLANDA: UNA CASA PER UNA COLLEZIONE



40



UNE MAISON + UNE COLLECTION = UNE AVENTURE HUMAINE

41

objeto que participa de la conversación de la sala, que supervisa las actividades del comedor y que invita a relajarse. Como sostiene Jean Baudrillard:

Los objetos no responden unos a otros ni tienen presencia individual sino que se relacionan a través de una coherencia general que se basa en su simplificación como componentes de un código y la forma en que sus relaciones son calculadas. Un sistema combinatorio irrestricto que permite al hombre usarlos como elementos de su discurso estructural.⁵⁸

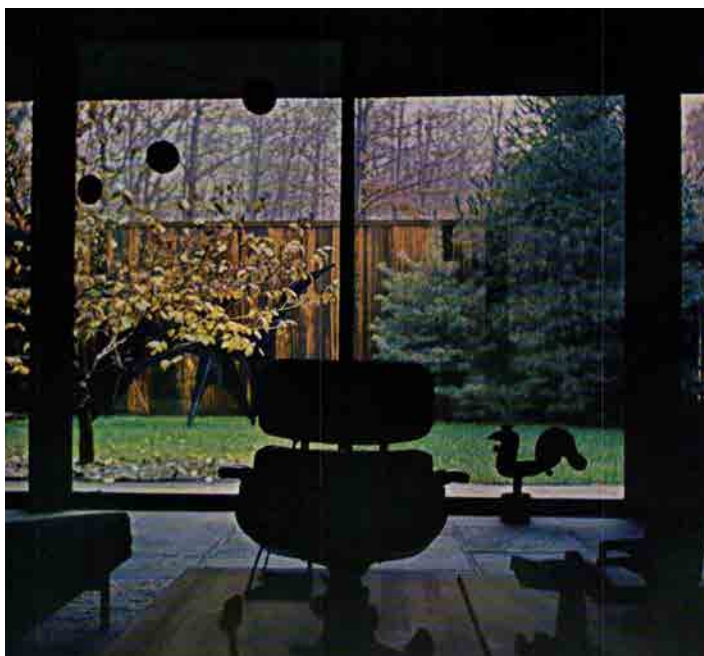
En el *Domus* núm. 491 se publicó una intervención de Aldo van Eyck en una casa de Gerrit Th. Rietveld bajo el título “Dall’olanda: una casa per una collezione”. Rietveld construyó la casa Visser (1956) y la colección de arte de la familia creció hasta que, en 1967, encargaron a Van Eyck la ampliación: un pabellón circular insertado dentro del diedro de la casa: “El gran círculo de Van Eyck, de una escala que va más allá que la habitación, más que crear un ambiente crea un límite”.⁵⁹ El artículo en el que apareció, “Une maison+ une collection: une aventure humaine”, muestra cómo las obras de Donald Judd, Carl Andre y Dan Flavin invaden la sala; las obras de arte conviven con las personas sentadas en la mesa, tienen la misma escala que los muebles y ocupan el espacio doméstico de la misma manera. A diferencia de un museo cuyas salas albergan piezas de arte que pueden cambiar con el tiempo, Van Eyck diseñó una casa para ser ocupada por obras de arte que permanecerán, como si fueran muebles.

En el *Domus* núm. 348⁶⁰ se publicó la casa que Elliot Noyes proyectó para su familia en Country Club Road, New Canaan, Connecticut. La casa Noyes (1954) se publicó bajo el título “Casa nel bosco” entre una casa de Richard Neutra en Pasadena y otra de Franco Albini en Tigullio, y en los tres casos se muestran desde el exterior priorizando la relación con el paisaje. En la casa Noyes el muro de piedra que la rodea parece una agrupación vertical de las piedras del bosque. El texto y la fotografía se centran en la relación de los espacios cerrados con el patio central que funciona como una habitación más:

58 Baudrillard, Jean, *op. cit.*

59 *Domus* núm. 491, Milán, octubre 1970, pág.16-20

60 *Domus* núm. 348, Milán, noviembre 1958, pág.11-14



42

La casa se compone de dos cuerpos rectangulares iguales y paralelos conectados por dos muros paralelos de piedra [...]. Un cuerpo contiene el comedor, que incluye el estudio y la cocina, y otro las habitaciones y los baños. Esta división de la casa en dos partes fue pensada en función de una familia con cuatro hijos para lograr así independencia entre una parte y la otra de la casa. Siempre hay que atravesar el patio.⁶¹

En la interconexión y la combinación de espacios de diferentes cualidades que se superponen visualmente, el arte desempeña un papel principal en la integración de la experiencia espacial de la casa. La escultura que Noyes encargó a Alexander Calder ocupa el centro de la casa. En una de las esquinas del patio se encuentra *The Black Beast*, una obra que había formado parte de una exposición del MoMA en 1941, pero realizada en una versión con un metal más fino en 1957:

Cuando estaba buscando una pieza para mi patio, Calder la hizo exactamente igual pero con pletinas y refuerzos que serán



Foto: J. J. Moore



43

61 *Domus* núm. 348, Milán, noviembre 1958, pág. 11-14

42-43-Casa de Eliot Noyes en Country Club Road, New Canaan, Connecticut



44

característicos de su trabajo posterior.⁶²

Calder escribió:

Eliot Noyes, el arquitecto, vino una vez y me pidió *The Black Beast*. Por entonces era lo más grande que había construido (2,35 m de longitud por 2,75 de altura), pero en un material relativamente liviano. Noyes me animó a que la construyera en un material más grueso, con una plancha metálica de 6 mm de grosor. Esto me alentó a hacer otras obras con el mismo material.⁶³

En el *Domus* núm. 402, la casa vuelve a publicarse bajo el título "Un Calder nella corte" con el argumento de reproducir las fotografías de la revista *Life* y centrarse en la presencia de la escultura en el patio.

En el centro del patio aparece el gran Calder, una construcción de hierro negro, una bestia fantástica y doméstica que ha aprendido las costumbres del lugar y que cambia de aspecto según la estación.⁶⁴

En una fotografía del archivo familiar se ve a Calder y a Noyes discutiendo la fijación de la escultura, una sugerencia que permitió a Calder crear una de sus piezas exteriores de mayor tamaño. La pieza de Calder es fundamental a la casa Noyes, no se concibe la una sin la otra; incluso su presencia y su materialidad la anclan al patio de modo que parece que la casa se ha separado ante su presencia.



45

Mi conclusión es que la arquitectura moderna es buena para coleccionar arte debido a las grandes superficies, la luz adecuada y variada, las texturas y los fondos. Además de todo eso permite exponer obras de arte y poder disfrutarlas.⁶⁵

En 1958 Noyes escribe sobre la escultura:

44-45- Calder con su escultura "The black beast". (45-fotografía no publicada por *Domus*)
40- Eliot Noyes con la escultura de Calder en su casa de New Canaan.

62 Noyes, Eliot, discurso pronunciado en el Hasting Hall, Yale University, 8 de diciembre de 1976.
63 Calder, Alexander *et al.*, *Calder*, Viking Press, Nueva York, 1971. Pág. 65
64 *Domus* núm. 402, Milán, mayo 1963, pág. 19-23
65 Noyes, Eliot, "Wall Houses", *Art in America*, enero-febrero de 1968, págs. 57-65.



46

La nueva obra de Calder *The Black Beast* es una gran escultura anclada en nuestro patio, es siempre superlativa, especialmente cuando la vemos desde los diferentes ángulos del patio y percibimos sus relaciones siempre cambiantes. Incluso resulta estupenda para generar conversaciones, *The Black Beast* es maravillosa de día y de noche, cuando llueve y cuando nieva, y seguimos descubriendo nuevos aspectos.⁶⁶

En ese mismo artículo, Noyes puntualiza la importancia del arte en su casa:

A través de los años hemos adquirido, en las dos casas, obras de arte. La colección de estas pequeñas piezas han sido operaciones intermitentes y económicas hechas con un gran entusiasmo familiar. Una pequeña escultura de Lipchitz se vuelve un punto focal en la sala durante semanas. Los tres tapices (de Picasso, Miró y Matisse) que cuelgan de las paredes se vuelven grandes pinturas con colores y fondos brillantes para nuestra vida familiar. Todos damos vueltas colgados de los móviles de Calder, haciendo que se muevan y

46- Escultura de Calder "The black beast" en la casa de Eliot Noyes en su casa de New Canaan.

podemos golpearlos o soplarlos unas partes con otras al pasar cerca.⁶⁷

Gordon Bruce apunta una anécdota. Un día Calder fue a cenar a casa de Noyes y se dio cuenta de que su móvil había sido cambiado de lugar, que ya no estaba junto a la puerta. Noyes le explicó que la gente lo golpeaba sin darse cuenta y decidieron moverlo, a lo que Calder agregó que su intención era que la gente lo golpeará e interactuara con él. Ambos creían que el arte debía integrarse en la vida de las personas.⁶⁸

En 1947, un grupo de arquitectos que se agruparon bajo el nombre de Harvard Five construyeron unas series de casas para ellos y algunos clientes en New Canaan, un poblado bien comunicado, especialmente con Nueva York, donde la mayoría tenían su despacho o daban clases. Las casas se sitúan en un paisaje suburbano tecnificado donde ya no se intenta proteger la intimidad, sino abrirse a un escenario público, aunque controlada. El grupo estaba constituido por Marcel Breuer, Landis Gore, John M. Johansen, Philip Johnson y Eliot Noyes. Se organizaron varios *tours*, los "días de la casa moderna", en los que se podían visitar las casas.

Noyes era arquitecto. Formado en la Harvard University bajo la dirección de Walter Gropius y Marcel Breuer, había recibido una educación altamente influenciada por la Bauhaus. Noyes aparecía como el promotor del buen diseño estadounidense y en su casa museo se exponían obras de arte. Había sido director del Departamento de Diseño Industrial del MoMA (1939-1946). Desde que se fundó el museo en 1930, su director, Alfred H. Barr ideó una estructura de museo multidepartamental (arquitectura, diseño, cine y vídeo, fotografía, pintura y escultura, dibujo, y libros impresos y dibujados), también influenciado por su visita a la Bauhaus y la ambición de implantar esa estructura en el museo. El Departamento de Arquitectura se dividió en el de arquitectura propiamente dicha y en el de diseño industrial con el fin de que este adquiriera la misma importancia que el resto de departamentos.

El Departamento de Diseño Industrial comienza a operar como

67 *Ibid.*

68 Gordon, Bruce, *Eliot Noyes. A Pioneer of Design and Architecture in the Age of American Modernism*, Phaidon, Londres, 2006, pág. 119.

una función separada del Museum of Modern Art en marzo de 1940. El objetivo del nuevo departamento era trabajar no solo desde el punto de vista del museo, sino, más importante, avanzar en el mundo del diseño activo y convertirse en una fuerza vigorosa en la influencia del diseño contemporáneo.⁶⁹

Su misión era ganar reconocimiento, construir una autoridad, ganar credibilidad y obtener fondos para mantener los programas. Su amistad con Edgar Kaufmann Jr. le permitió conocer el aspecto comercial del diseño industrial y el manejo político del museo. Una de las primeras exposiciones que Noyes organizó en el MoMA fue *Useful Objects of American Design under \$10*, una exposición basada en una colección de objetos encontrados en tiendas locales y que tenía como intención poner en primer plano los productos estadounidenses de buen diseño y de uso cotidiano. Su departamento se centró en tratar con gente, producto y producción en serie, y definir las interrelaciones entre diseñadores, fabricantes, minoristas y consumidores. La estrategia de Noyes consistía en informar al público estadounidense acerca del valor del buen diseño y sus exposiciones estaban pensadas para itinerar por todo el país y expandir así su influencia. Para Noyes el diseño no tenía como único fin ser expuesto en el museo, sino que utilizaba y potenciaba sus efectos.

El fabricante tendrá el derecho de poner una etiqueta a su producto con la aprobación del MoMA y usarlo para promocionar el objeto, y será invitado a donar el objeto a la colección permanente del MoMA.

Cualquier iniciativa de producir un nuevo producto sin la interdependencia de varios grupos no tiene sentido. En general, para asegurar los resultados debemos encontrar una forma de alentar a los diseñadores y debemos dar al fabricante y al minorista un incentivo para producir mejor diseño y reconocer su responsabilidad. Por otro lado, debemos educar continuamente a los consumidores para que puedan usar su poder de compra como una fuerza para mejorar el diseño.⁷⁰

Cuando [Noyes] comenzó a trabajar en el MoMA, tenía en su

69 Eliot Noyes, informe a John Hay Whitney, MoMA, Nueva York, abril de 1941.

70 *Ibid.*

contra al consumidor que pensaba que el diseño moderno era absurdo y rígido, y al diseñador que decía que el diseño moderno no era negocio. Ahora el diseño moderno está de moda, incluso se lo respeta, y los diseñadores, al menos en sus discursos públicos, se refieren de forma piadosa a sus responsabilidades estéticas.⁷¹

El primer proyecto de Noyes en el museo fue organizar el concurso Organic Design. En octubre de 1940, el Departamento de Diseño Industrial del MoMA convocó a un concurso interamericano con el fin de descubrir nuevos diseñadores. Las veinte tiendas más importantes de Estados Unidos patrocinaron el concurso y se ofrecía a los ganadores contratos con los fabricantes. El MoMA actúa como organizador, mediador y órgano de difusión. El museo se compromete a hacer diseños de calidad para el mobiliario doméstico disponible a los consumidores a través de canales comerciales regulares. El catálogo de la exposición y el concurso se estructuraban en tres partes. La primera la conforma la contracubierta que, a través de frases de personajes relevantes de la escena moderna, intenta establecer las bases teóricas del concurso: ¿Qué significa orgánico? Ursula McHugh reflejó el fenómeno de la exposición organizada por Noyes:

Noyes dice que fue una suerte que el concurso produjera tan buen diseño, otros dicen que sin el olfato de Noyes el nuevo diseño nunca hubiera visto la luz. Por las condiciones del concurso, el museo estaba obligado a producir e incorporar al mercado el mueble ganador.⁷²

Algunos de los diseños incluían técnicas nunca probadas, y obligaban a “diseñar” el proceso constructivo. Entre las piezas ganadoras se encontraban las sillas diseñadas por Eero Saarinen y Charles Eames que luego formaron parte de la exposición en 1941. Las fotografías de la exposición muestran cómo esos muebles conviven con las esculturas y los objetos de diseño. De esta forma, al igual que sucedía con la pintura y la escultura, el mobiliario entró a formar parte del museo para más tarde trasladarse al espacio doméstico donde toma

71 McHugh, Ursula, “Eliot Noyes”, *Industrial Design*, enero de 1960, pág. 4.

72 McHugh, Ursula, *op. cit.*

un papel expositivo. La descontextualización del objeto consumido como objeto de arte y expuesto como objeto cotidiano modifica su significado.

La comparación de las fotografías de la exposición del MoMA con las de la casa Noyes nos muestra un interior doméstico independiente del museo, de la casa o una tienda donde el peso expresivo recae en unos pocos muebles.

Con el título de "Abitazione, studio, mostra", en el *Domus* núm. 219⁷³ se publicó un proyecto de Alexander Girard, la renovación de una casa antigua de Michigan para ser casa estudio con algunos espacios expositivos donde se organizan exposiciones periódicas.

Las características de esta disposición y de dar una continuidad vital a las diferentes zonas, limitando así las separaciones entre paredes bajas y curvas, recogen los muebles dispuestos alrededor de los elementos centrales de la casa: la chimenea, la mesa de trabajo y la mesa para comer.

Si en la publicación se muestra primero la casa y el estudio y más tarde el espacio dedicado a la exposición, resultaba difícil distinguirlos en las fotografías. En el espacio expositivo y en el doméstico se repiten los mismos muebles: sillas de Charles Eames, pinturas de Wallace Mitchell y esculturas de Lilly Swann Saarinen.

En la pág. 36 se publicó una planta donde se indicaban los puntos desde los que se tomaron las fotografías para la publicación. Las cámaras tienen la misma importancia gráfica que los muebles, y los nombres de las habitaciones se mezclan con los de los muebles que ocupan el lugar, insinuando que la forma de percibir la función del espacio queda determinada por la ocupación, la orientación y los conjuntos de muebles. Las categorías espaciales se mezclan con los objetos: zona de trabajo, libros, alfombra, mesa de comedor, comedor, etc.

En el *Domus* núm. 482⁷⁴ se publicó una vivienda milanesa de Gae Aulenti bajo el título "Il luogo di una collezione", un interior doméstico en permanente fricción entre la vida cotidiana y la actividad expositiva. Se trata de una casa donde el soporte no es una superficie inerte donde exponer, sino donde el soporte adquiere un papel expresivo.

73 *Domus* núm. 219, Milán, mayo de 1947, pág. 34-40

74 *Domus* núm. 482, Milán, enero 1970, pág. 74-81



La mostra



47



La mostra

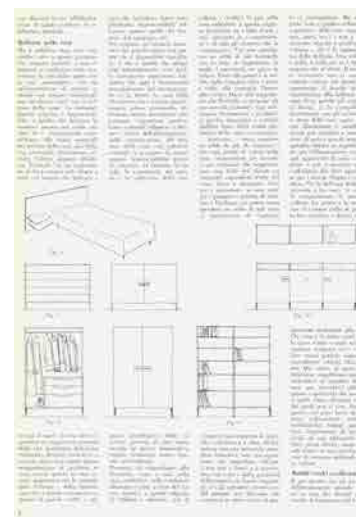


48

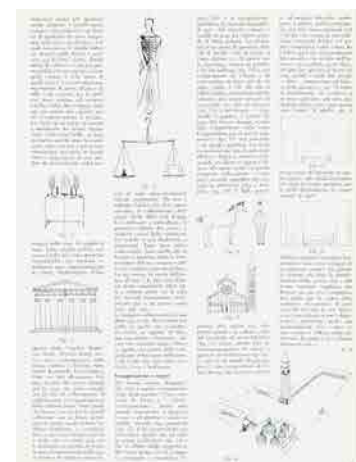


49

alfombra marrón y la cerámica blanca son los revestimientos de toda la casa. Los objetos, los artefactos, las barandas o la grifería realizados en vidrio, acero inoxidable o metálico son diseño de la propia Gae Aulenti, unas piezas complejas y sofisticadas de acabados pulidos y brillantes que se intercalan con los cuadros y esculturas, donde los reflejos en sus superficies los ponen en relación. La fotografía del baño es quizás donde esta intención se ve más claramente: un bronce marrón de Magritte aparece fijado a un pedestal forrado de azulejo blanco, el mismo material que recubre un asiento con dos almohadones con fundas marrones. Detrás del Magritte, un cilindro de acero inoxidable oculta la ducha tras un volumen escultórico. Gae Aulenti eleva los artefactos domésticos a nivel de obra de arte a través del diseño y el uso de los materiales, la sofisticación de los acabados, el desglose de los artefactos en elementos que pueden ser tanto un campo de diseño —como la grifería y los caños de acero inoxidable— y, por último, donde no se establece una distinción jerárquica entre las obra de arte y los artefactos domésticos.



52



53



54

EL COLECCIONISTA

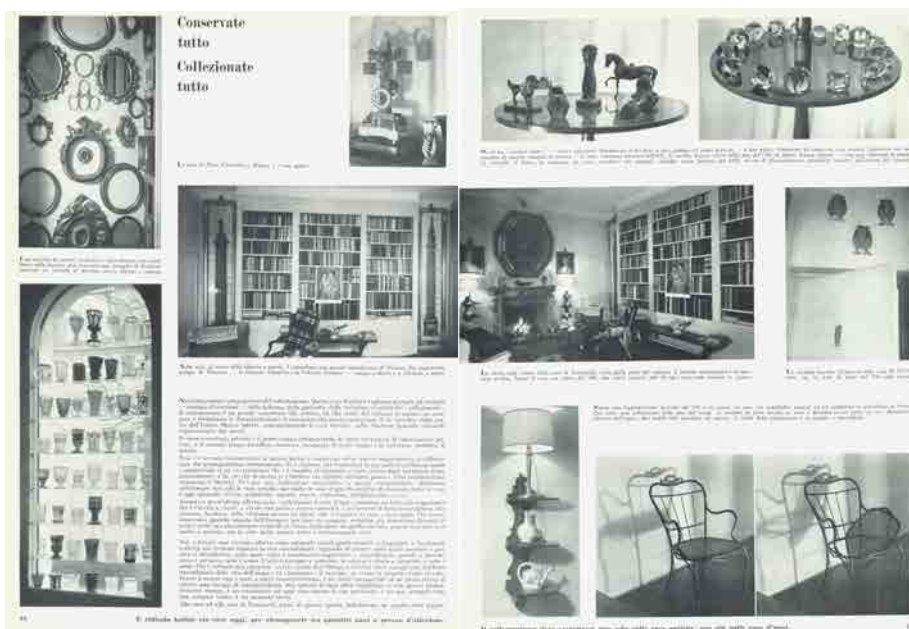
Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación imaginable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción ¿Qué es la compleción? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección [...]. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose este mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido) [...]. Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la “cercanía”, la más concluyente.⁷⁵

La casa del coleccionista funciona como un estuche lleno de objetos que conforman una colección cuyo común denominador es el coleccionista. Si las casas museo eran espacios donde la arquitectura y el objeto que se exponía estaban pensados de manera conjunta, se modifican y se alteran entre sí, en la casa del coleccionista la arquitectura está en función de la colección. A diferencia de los *showrooms*, cuyos registros contienen personas y actividades, los interiores del coleccionista no se fotografían con su protagonista. Los objetos coleccionados hablan por las personas y lo representan. En el primer *Domus* (núm. 226) en el que Gio Ponti retomó la dirección de la revista, se publicó un editorial de Mario Tedeschi titulado “Consigli per la casa” donde enumeraban los cinco puntos importantes del mobiliario:

Muebles esenciales o correctos, muebles en serie, muebles fuera de serie, belleza en la casa, composición y color y, por último, muebles antiguos y coleccionismo [...]. Los muebles antiguos son al mismo tiempo instrumentos y documentos, Miguel Ángel, Fidias, Omero, Safo, Virgilio, Beethoven, Dante,

54-Artículo de Gio Ponti “Una casa non finisce mai”

75 Walter, Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1928-1940 (versión castellana: “El coleccionista”, en Tiedemann, Rolf (ed.), *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, pág. 223).

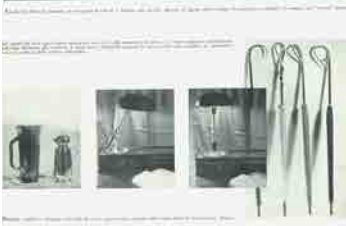


Tiziano, El Bosco son contemporáneos a nuestra cultura de Picasso, Stravinski, Kandinski, Le Corbusier, Gide.⁷⁶

En el artículo “Una casa non finisce mai”, publicado en el *Domus* núm. 238 ⁷⁷ Ponti sostiene que el arquitecto diseña algunos muebles y hace una disposición elástica que permite que los habitantes modifiquen el orden y colmen la casa con objetos. El arquitecto dispone los muebles y el sujeto colecciona libros, vajillas y publicaciones de arte. La colección de cosas bellas no tiene fin y son los objetos con mayor valor de la casa.

Tedeschi sostiene que el coleccionismo y la organización de la cultura justifican las riquezas exuberantes y desempeñan una función social y civil que, gracias a las donaciones a los museos, conforma una manera de conservar el arte y la cultura de un pueblo. Tedeschi puntualizaba que el coleccionismo debía ser una actividad que incluía objetos contemporáneos:

76 *Domus* núm.226, Milán, julio 1948, pág.1
 77 *Domus* núm. 238, Milán, septiembre 1949, pág.13



56



57

Todo debe ser conservado: todo lo que es obra del ser humano es precioso, todos los testimonios de sus costumbres y sus creaciones son milagrosas. Su historia, la historia de la humanidad, la nuestra, es la historia más extraordinaria que pueda concebirse.⁷⁸

Más adelante, Tedeschi dice que la actividad del coleccionista es la más civilizada, y es a través de los objetos como podrá construir una “casa verdadera, viva, civilizada, rica y bella”.⁷⁹ La casa del coleccionista es un interior puro y abraza los objetos para que no cambien de posición, para que permanezcan inmutables, eternos. El coleccionista lucha contra la dispersión y busca un orden finito y homogéneo; los fragmentos son la alegoría de un mundo heterogéneo e incompleto, y la casa es su santuario.

En el *Domus* núm. 226 se publicó la casa de Piero Fornasetti en Milán bajo el título “Conservate tutto, Collezionate tutto”.⁸⁰ Cada fotografía de la casa muestra una colección de objetos diferentes: marcos de cuadros, una ventana llena de estantes con vasos *souvenirs* de cristal de Bohemia, libros, una mesa con una pata y un plano giratorio, llamado “el sirviente mudo”, con animales de bronce (“el perro, un tintero, un caballo de bronce chino de finales del siglo XVIII, la esfinge de bronce imperio”) y, en el nivel inferior, una colección de prismas de vidrio. Sobre el hogar un ángel del siglo XV y una cabeza romana de piedra; en la fotografía siguiente, tres ángeles del siglo XVIII custodian la puerta desde arriba. En la fotografía posterior se observa una ménsula con tres estantes del siglo XVIII, cada uno con un único objeto: un candelabro imperio y una regadera de porcelana de Sèvres. La casa de Fornasetti se explica a través de los fragmentos, y cada fotografía conforma una colección. Los objetos del coleccionista siempre están amontonados, agrupados, abarrotados y clasificados, de modo que es importante la cantidad de objetos, pues cada uno de ellos es un eslabón que completa la serie.

Gio Ponti diseñó muebles (repisas, ventanas, vitrinas, etc.) para guardar y exponer colecciones. En el *Domus* núm. 226 se publicó una pared para una pequeña colección de objetos (adornos, *souvenirs*,

56- Artículo de Gio Ponti: “Conservate tutto, collezionate tutto.”

57- Artículo de Gio Ponti: “Considerazioni su alcuni mobili”

78 Tedeschi, Mario, *Consigli per la casa*, *Domus* núm. 226, Milán, julio 1948, pág. 1
79 *Ibid.* pág. 3.

80 *Domus* núm. 226, Milán, julio 1948, pág. 54



La finestra arredata è un « primo piano umano » davanti al paesaggio: lo tiene fuori e lontano, nella sua proporzione diversa, nella sua apparizione poetica.

quattro apparenze della finestra "arredata" di Gio Ponti

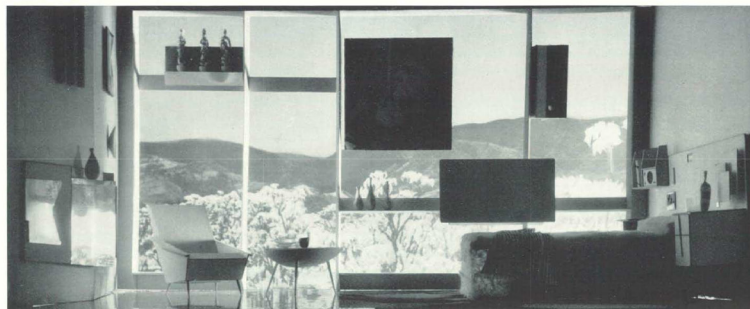


Foto Carlo D'Amico

libros y revistas) de la casa B. de Milán, donde una vitrina encuadraba dicha colección, y los estantes y los marcos volvían a enmarcar los objetos. En la arquitectura del movimiento moderno no hay lugar para la colección, solo para la exposición.

En el *Domus* núm. 243 ⁸¹se publicaron otros dos muebles de Ponti para guardar y exponer objetos. Bajo el título “Considerazioni su alcuni mobili” se presentaba un armario que ocupaba una esquina de la estancia, disolviéndola. El mueble ocultaba el hogar y, a su vez, duplicaba la superficie para exposición gracias al juego de puertas cerradas y abiertas. Las puertas perforadas enmarcaban dos estatuas al cerrarse enmarcan, mientras que al abrirse enmarcaban los cuadros de la pared.

Uno de los inventos más radicales de Ponti fue su “ventana amueblada”. Publicada en el *Domus* núm. 298 la ventana muestra el interés de Ponti en buscar nuevas posibilidades de utilizar los límites de la casa como espacios para desplegar una colección.

Un ambiente, por naturaleza, tiene cuatro paredes. Un ambiente con una ventana panorámica tiene tres paredes y un vacío, el vidrio. Es un ambiente inútil. No es cerrado, no es un ambiente. La ausencia de una pared no conforma un recinto, sino la sensación de un recinto. ¿Por qué no puede pensarse un ambiente de cuatro paredes de las cuales una sea transparente? [...]

Esta ventana representa el límite de la intimidad contra la naturaleza [...], compone un primer plano humano frente a las estrellas, las nubes, la ciudad o el mar [...]. La ventana será el testamento de que quien habita esta casa, seguramente un arquitecto o un artista.⁸²

La ventana amueblada se llena de cuadros, repisas y vitrinas donde poder desplegar la colección de objetos. A través de su ventana amueblada, Ponti logra hacer traspasar los límites interiores de la colección, exponer la intimidad doméstica y situarla en primer plano. En ese mismo artículo, Ponti dice que al proponer esta pared había repensado la casa de Philip Johnson:

58- Artículo de Gio Ponti “La finestra arredata”

81 *Domus* núm. 243, Milán, febrero 1950, pág.26

82 Gio, Ponti, “La finestra arredata”, *Domus* núm.298, Milán, septiembre 1954, pág.17-20

No tiene ventanas grandes y vacíos, pues todo el perímetro de la casa, que es un único ambiente, es de vidrio, y eso crea el mismo efecto que he investigado en esa ventana amueblada, porque “desde adentro” el exterior se ve siempre atravesando el primer plano del mueble. Y en esto consiste su encanto.⁸³

La casa de Philip Johnson se publicó en el *Domus* núm. 273 bajo el título “El giorno e la notte”. Tanto el título como la primera fotografía publicada tratan de la relación que existe entre la casa de vidrio y el pabellón de ladrillo: “Dos pabellones, uno cerrado, otro abierto. Podría decirse que la excepcionalidad de los objetos que colecciona representa un pequeño museo del gusto moderno”.⁸⁴

En el *Domus* núm. 299⁸⁵ se publicó solo el pabellón de ladrillo, convertido ya en una habitación para huéspedes. Las declaraciones de Ponti muestran hasta qué punto la ventana amueblada estaba en permanente diálogo con el complejo de New Canaan de Johnson. Mientras que este expande el plano expositivo tanto en el interior como en el exterior, Ponti se sitúa en el espesor del límite. Johnson afirmaba: “Como arquitecto, estoy interesado en la *cáscara* que contiene la colección, más que en la colección misma”,⁸⁶ para más tarde citar a Erich Mendelsohn: “Un arquitecto es recordado por sus edificios de una sola estancia [...]. Un corolario quizás: un arquitecto construye su mejor obra en edificios sin función o totalmente inútiles [...]. Casualmente, mi casa más famosa, la Casa de vidrio, si bien es antifuncional, es no útil, o al menos es por ello que normalmente se la ataca”.⁸⁷ El edificio por el que será recordado Johnson es un pabellón, o una colección de pabellones. Su obsesión de coleccionista se traslada a la arquitectura; en realidad Johnson fue un coleccionista de arquitecturas.

Cada colección de New Canaan —libros, cuadros, esculturas, muebles o vajillas— es contenida en un experimento arquitectónico diferente, de igual modo que Ponti propone sus vitrinas en la ventana y en los



59

83 Ibíd.

84 *Domus* núm. 273, Milán, agosto 1952, pág. 10-13

85 *Domus* núm. 299, Milán, octubre 1954, pág. 31

86 Du Plessix, Francine, “Philip Johnson Goes Underground”, *Art in America*, julio-agosto de 1966, pág. 94.

87 Johnson, Philip, “The Seven Shibboleths of Our Profession”, conferencia pronunciada en el American Institute of Architects (AIA), región noroeste, en Oceanlake (Oregón), el 12 de octubre de 1962. Publicada en Johnson, Philip, *Writings*, Oxford University Press, Nueva York, 1979, pág. 144 (versión castellana: *Escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).

marcos, o Fornassetti ubica cada colección en un mueble diferente. En el caso de Johnson, la colección está compuesta por la serie de edificios que se fueron construyendo desde 1945 hasta 1995. Dicho conjunto ha sido interpretado como la representación de la casa deconstructivista, donde cada pabellón está destinado a una actividad específica de la vida doméstica que se disgrega en edificios, en lugar de la clásica compartimentación en estancias. Podría decirse que cada edificio es un objeto que conforma la colección arquitectónica y, a su vez, aloja y encuadra una colección diferente. New Canaan es para Johnson un proyecto personal donde pueden comprobarse sus anotaciones sobre la escena arquitectónica de la década de 1950 a la de 1990.

Un fenómeno que va implícito en la pasión por coleccionar es la pérdida del sentido del tiempo presente.⁸⁸

La colección disuelve el tiempo y siempre se refiere a un tiempo pasado. La colección representa la “reiteración de un ciclo controlado por el hombre”.⁸⁹ El coleccionista es un nostálgico que escapa del presente a través de las referencias históricas, aunque esto sea una consecuencia del hecho de coleccionar.

El profundo poder de los objetos coleccionados no proviene ni de su singularidad ni de su historicidad distinta, no es por eso por lo que el tiempo de la colección no es el tiempo real, sino por el hecho de que la organización de la colección misma sustituye al tiempo. Sin duda, tal es la función fundamental de la colección resolver el tiempo real en una dimensión sistemática.⁹⁰

Robert Campbell establece una relación entre la casa de John Soane en Londres y los pabellones de Johnson,⁹¹ y sostiene que la habitación para huéspedes es una réplica de la habitación de desayuno de la casa de Soane. Como apunta Marco Dezzi Bardeschi, la temporalidad

88 Rheims, Maurice, *La Vie étrange des objets: histoire de la curiosité*, Plon, París, 1959, pág. 42.

89 Baudrillard, Jean, *op. cit.*, pág. 102.

90 *Ibid.*

91 Campbell, Robert, “Where Does Inspiration Come From, and Why Do Architects Often Deny Its Source”, *Architectural Record*, febrero de 2004, pág. 7.



Fig. 1. Johnson, Philip, New Canaan, 1959.



de crecimiento de la colección es en ambos casos gradual. En la casa de Soane las etapas son 1796, 1810, 1822 y 1837, y hasta sigue creciendo después de su muerte, mientras que en New Canaan este crecimiento se evidencia con la adición de edificios: la casa de vidrio y la de ladrillo (1949), el pabellón en el agua (1962), la galería de pintura (1965), la galería de escultura (1970), la biblioteca estudio (1980) y las obras posteriores póstumas.⁹² Muchas de las obras de Johnson se completaron sumando piezas en el tiempo, como, por ejemplo, el Lincoln Center en Nueva York o el campus de Houston, Texas.

El mejor ejemplo de planificación que conozco del estilo internacional es, por supuesto, el campus del Illinois Institute of Technology (IIT). Los edificios mantienen relaciones sutiles y modulares, y, sin importar su tamaño o el de los edificios vecinos, se relacionan mediante la modularidad. No obstante, no nos satisface emocionalmente ver edificios bien relacionados en un bloque. Otra vez, ¡lo que la historia puede hacer por nosotros! Pensemos, por ejemplo, en los campamentos romanos (Timgad), las plazas helenísticas (Assos), San Pedro y San Marcos. Sin embargo, no podemos hablar de ejemplos estadounidenses a excepción de Jefferson.⁹³

Cuando Johnson proyectó el espacio entre los pabellones, lo hizo como si se tratara de un interior cuya arquitectura son objetos o muebles organizados en el espacio. Al proyectar el espacio abierto, Johnson objetualiza la arquitectura y traspasa las escalas específicas a cada una de las intervenciones. El conjunto de pabellones de proyectan como un espacio interior.

Johnson publicó la Casa de vidrio en la revista *Architectural Review*⁹⁴ mediante una serie de apuntes que establecían las relaciones entre las decisiones de proyecto y los referentes arquitectónicos que se tomaron en consideración. En el punto segundo dice:

Mies van der Rohe; organización ideal de los edificios del

92 Dezzi Bardeschi, Marco, "De Johnson a John Soane", *Domus*, núm. 631, Milán, septiembre de 1982, pág. 44.

93 Johnson, Philip, "Whiter Away. Non-Miesian Directions", en *Writings*, *op. cit.*, pág. 239.

94 *Architectural Review*, septiembre de 1950, Londres págs. 152-159



IIT, 1939 [...]. La organización de dos edificios y el grupo de estatuas está influenciado por la teoría organizativa de Mies. La disposición es rectilínea, pero las formas tienden a superponerse y deslizarse una sobre la otra de forma asimétrica.⁹⁵

La referencia a Mies en el artículo sobre su casa vuelve a aparecer en el punto 18 bajo el título “Casa Johnson: interior mirando al sur”:

Mies van der Rohe no solo ha influenciado el concepto de la casa, sino que ha diseñado todos los muebles, algunos de ellos hace un cuarto de siglo, y ninguno de ellos posterior a 1930.⁹⁶

Los muebles de Mies forman parte de la colección, de igual modo que la escultura de papel *maché* de Elie Nadelman se hace eco del Pabellón de Barcelona, que apunta como precedente. Se trata de unos objetos pesados anclados en el interior de la casa mediante el riel perimetral (que tradicionalmente se utilizaba para proteger las paredes de las manchas de las sillas) que en la Casa de vidrio tiene la función de atar el interior, uno de los pocos elementos que la diferencian de la Farnsworth. En este juego compositivo de qué, desde y a dónde mirar, los muebles desempeñan un papel importante y no solo fijan la posición desde dónde se mira, sino que también son objetos expuestos.

Como afirma Baudrillard al hablar de los coleccionistas, Johnson dispone los objetos para que pongan voz a su discurso, y los utiliza para que hablen por él y quede claro el juego de la posesión.⁹⁷

Algunas personas dicen que las sillas son bonitas si son confortables. ¿Lo son? Creo que el confort es una función independientemente de que creas que las sillas son bonitas o no. Yo he tenido las sillas de Mies van der Rohe durante 25 años. No son muy confortables, pero si gustan a la gente dicen: “¿No son sillas preciosas?”; de hecho lo son. Luego se sentarán y dirán: “¿No son también confortables?” Si son

95 Johnson, Philip, “House at New Canaan”, en *Ibíd.*, pág. 215.

96 *Ibíd.*, pág. 224.

97 Baudrillard, Jean, *op. cit.*, pág. 102.

de la clase de gente que el acero doblado les parece una forma horrible para sostener una silla dirán: “¡Que sillas más incómodas!”.⁹⁸

Me gustaría que se compare mi pabellón con unos zapatos sofisticados de tacón de noche, preferentemente de satén, un objeto para dar placer, diseñado para ser bello y para realzar la belleza humana, preferentemente rubia [...]. Era necesario un lugar para mirar desde la casa. También era necesario un lugar para caminar desde la casa, para verla.⁹⁹

Johnson es un *metteur en scène*, al igual que Giulio Romano, quien editó los contenidos de la fachada de su casa en Mantua. Kurt W. Forster apuntaba en su artículo: “Cuando la biografía informa no solo el estuche físico de la casa, sino también su contenido y su organización interior, entramos en el terreno de la propiedad autobiográfica”.¹⁰⁰ Forster incluye en esta categoría el apartamento romano de Mario Praz, la *casa de la vita*, y la casa de Curzio Malaparte, la *casa come me*, donde ambas reconfiguran la memoria de sus habitantes. La casa Malaparte está repleta de “memorias de la cárcel, refugios alpinos, escondites mediterráneos y puertos marítimos exóticos”, la de Soane está repleta de “imágenes, dibujos, maquetas y fragmentos enmarcados y engalanada de documentos y artículos de colección que conforman un laberinto de riquezas que rápidamente se convierte en almacén de cosas confusas que parecen incongruentes, y hasta incomparables, al observador moderno”.¹⁰¹ El apartamento romano de Mario Praz es una colección y acumulación interminable de muebles y objetos. En este contexto, Johnson diseña su colección en New Canaan a través de los pabellones, que hablan de su vida.

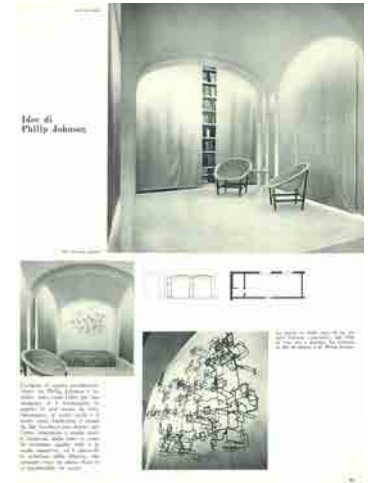
La función de la colección es siempre uno mismo. Esto hace más fácil comprender la estructura del sistema de posesión: toda colección comprende una sucesión de artículos, pero el

98 Johnson, Philip, “The Seven Crutches of Modern Architecture”, en *Writings*, *op. cit.*, pág. 138.

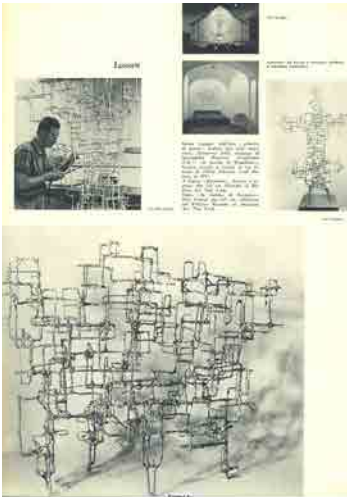
99 Johnson, Philip, “Full Scale False Scale”, *Show Magazine*, núm. III, junio de 1963, pág. 72-75. Publicado en *Writings*, *op. cit.*

100 Forster, Kurt W., “The Autobiographical House: Around a Haunted Hearth”, Philip Johnson: the constancy of change, AAVV, Yale University Press, 2009

101 *Ibid.*



62



63

último de la serie es siempre la persona que colecciona.¹⁰²

Johnson siempre hizo hincapié en la dimensión artística de la arquitectura: “Nosotros pensábamos que la arquitectura era un arte, que era algo que se podía observar. La arquitectura no debe preocuparse por las implicaciones sociales, sino por ser bonita o no”.¹⁰³ Su obsesión por coleccionar, comisariar y exponer arquitectura tiene sus raíces en los años en los que trabajó en el MoMA. Johnson estuvo asociado al museo casi desde el principio como comisario, junto a Henry-Russell Hitchcock, de la exposición de 1932 *Modern Architecture: International Exhibition* y como fundador y jefe del Departamento de Arquitectura (1932-1934 y 1946-1954).

En el MoMA, Johnson también diseñó las agendas de los departamentos de Arte Industrial y Arquitectura. Noyes y Johnson, vecinos en New Canaan y directores del Departamento de Diseño industrial y del de Arquitectura respectivamente, son testigos del cambio del museo al separar los departamentos y especificar sus diferencias.

En las décadas de 1930 y 1940, el Departamento de Arte Industrial (más tarde llamado de Diseño) se ocupaba de los artículos producidos en serie para diferenciar la artesanía de los objetos cotidianos y celebrar el “buen diseño”, mientras que el Departamento de Arquitectura intentaba desvincular la arquitectura de la discusión sobre la función, el coste y la construcción y reivindicaba su papel como arte plástico. Sin embargo, hubo una excepción: una obra de arquitectura que contenía información sobre el coste, la construcción y hasta los proveedores de terrenos, la casa en el patio del museo, inaugurada en 1949, el año en el que el Departamento de Arquitectura se unió al de Diseño. A partir de entonces, desde 1949 a 1953, se produjeron las exposiciones de arquitectura más exitosas.

La casa a escala real que mayor impacto tuvo se construyó en 1948-1949 en una exposición comisariada por Peter Blake, a quien Johnson invitó al MoMA. Según apunta Barry Bergdoll,¹⁰⁴ en 1949 los constructores habían rechazado la propuesta de Marcel Breuer de desarrollar un prototipo de casa industrial, pero quisieron construir

102 Baudrillard, Jean, *op. cit.*, pág. 97.

103 Entrevista a Philip Johnson en Skyline, p.14 P.J. Getty Center Archive

104 Bergdoll, Barry, “At Home in the Museum?”, *Log*, núm. 15, invierno de 2009, págs. 35-48.

la casa en el museo. Los fabricantes de materiales se ofrecían como patrocinadores y las empresas de electrodomésticos ofrecían artículos, servicios y publicidad.

En mayo de 1949, Peter Blake escribió a Marcel Breuer:

Columbia Records quiere que incluyamos su tocadiscos en uno de los interiores de la casa; naturalmente esto depende de ti. La desventaja es que el tocadiscos es sin duda una pieza de diseño industrial llamativo, pero de todos modos no tanto como otros objetos. La ventaja es que creo que podemos forzar a la gente de Columbia Records a incluir la casa en el patio del museo en su expansiva campaña publicitaria. ¿Por qué no lo piensas? Quizás podría colocarse en la habitación más pequeña, donde nadie lo vea.¹⁰⁵

La serie de casas en el jardín del museo ponían en evidencia una paradoja: mientras que se seleccionaban los objetos por su alto desarrollo industrial, las obras de arquitectura tenían la voluntad de presentarse como obras maestras únicas siguiendo el criterio utilizado para las pinturas y las esculturas. En lo que se refiere a la arquitectura, queda claro que al museo le interesaba más formar el gusto del público que crear alianzas con la industria. Las casas unifamiliares de MoMa no eran un producto industrial o comercial, sino obras de arte. La casa de Breuer expuesta en el museo fue comprada por los Rockefeller e instalada en el estado de Westchester como pabellón de invitados.

Siguiendo este mismo procedimiento, Johnson compró el galpón de madera Popstead (1920) en 1957, lo trasladó a New Canaan y lo convirtió en una casa. En 1981, Johnson compró para su pareja David Whitney la granja Calluna (1890-1910), donde vivió muchos años, y en 1990 compraron Grainger (1735) para ver películas. Las casas se compraban y se reconstruían, como las casas expuestas en el jardín del MoMA, pero en lugar de "obras maestras de la arquitectura", Johnson y Whitney compraban casas convencionales y ordinarias donde desarrollar una vida doméstica fragmentada y expandida. Cuando Johnson diseñó su colección, de alguna forma estaba diseñando su propia vida y cómo quería ser recordado: "Las

105 Carta de Peter Blake a Marcel Breuer, 27 de mayo de 1949. MoMA Archives.

civilizaciones son recordadas por sus edificios".¹⁰⁶

Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es esta la base sobre la que funda en sentido kantiano y shopenhaueriano una consideración "desinteresada" en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista [...]. Hay que saber que para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos. Pero está ordenado según un criterio sorprendente, incomprensible sin duda para el profano.¹⁰⁷

Johnson creía fervientemente en la condición rememorativa y conmemorativa implícita en las obras de arquitecturas, en la que algunas referencias históricas se mantenían dentro del marco disciplinar y otras lo trascendían, como cuando propuso un monumento de la II Guerra Mundial un mes después de la bomba atómica de Hiroshima y Nagasaki. En su texto "War Memorials: What Aesthetics Price Glory?"¹⁰⁸ Johnson visita un rango de posibilidades, y sus sugerencias parecen una sumisión irónica en el debate que se produjo durante la posguerra sobre cómo debía ser recordada la guerra.

Otro ejemplo de su obsesión por como sería recordado aparece en la película para televisión de la BBC *Philip Johnson, The Godfather of American Architecture* (1993), que comienza con una reflexión sobre la inmortalidad, sobre si sus edificios lo sobrevivirían. Su interés por la inmortalidad de los monumentos queda clara en muchas de sus declaraciones. En 1960 dijo:

Dejemos que Fuller diseñe sus casas Dymaxion para la gente mientras nosotros podamos diseñar sus tumbas y sus

106 Jonson, Philip, *Writings*, op. cit., pág. 160.

107 Benjamin, Walter, *op. cit.*, pág. 225.

108 Johnson, Philip, "War Memorials: What Aesthetics Price Glory?", *Art News*, septiembre de 1945, pág. 9.

monumentos.¹⁰⁹

Construir la historia forma parte del trabajo del coleccionista:

Primero soy un historiador, y un arquitecto solo por accidente y me parece que no hay formas a las que aferrarse, pero hay historia.¹¹⁰

Los edificios de Johnson en New Canaan son monumentos y archivos al mismo tiempo.

Los edificios pueden ser entendidos como archivos, mecanismos para depositar, clasificar, y hacer investigación histórica. Podemos decir que cada diseño es, de alguna forma, el diseño de una máquina de archivar. ¿No sería acertado apuntar que la arquitectura puede actuar como testigo y depositaria de la memoria de la cultura? Si ese es el caso, los arquitectos están dentro del negocio de hacer archivos- y hasta son expertos.¹¹¹

Cuando pensamos en un archivo, a menudo lo hacemos como un lugar donde el material ha sido depositado para protegerlo. Mientras tanto, el acto de archivar se produce cuando el archivo emerge a través de la voz de un individuo en particular o un carácter.¹¹²

David Whitney y la artista Lynn Davis editaron un libro, *Monument*,¹¹³ donde las fotografías de Davis refuerzan la percepción de los edificios de *New Canaan* como tumbas griegas, una colección de monumentos construidos para alojar en su interior algo de gran valor, en este caso, otra colección.

109 Johnson, Philip, "Where We Are at", en *Writings*, *op. cit.*, pág. 98.

110 Johnson, Philip, charla con estudiantes de la Architectural Association, en *Ibid.*, pág. 20.

111 *Ibid.*

112 Wigley, Mark, "Unleashing the Archive", *Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, vol. 2, núm. 2, invierno de 2005, págs. 10-15.

113 Whitney, David y Davis, Lynn (eds.), *Monument*, Arena Editions, Santa Fe, 1999.

CAPITULO 4



BLANCOS Y TRANSPARENTES

BLANCOS Y TRANSPARENTES

Este capítulo se divide en dos partes: “Los interiores blancos” y “Las casas de vidrio”. En la primera el límite intenta desaparecer a través del color, mientras que en la segunda lo hace a través de su transparencia. El efecto de los límites se registra en la forma de ocupar el espacio interior.

Los interiores blancos se agrupan a su vez en: “Anuncios blancos”, “Habitaciones blancas” y “Manifiesto blanco”.

“Anuncios blancos” compara los diseños realizados por Ettore Sottsass para Olivetti con los de Eliot Noyes para IBM. Ambos autores abordan el diseño del espacio de la máquina como una oportunidad para eliminar intermediarios y aplanar el espacio que media entre el ordenador (la máquina) y el usuario, lo que se traslada a una forma de ver y registrar la relación entre el objeto y el espacio, que pasa a ser totalmente blanco, borrando así las referencias, las direcciones y las distinciones entre el suelo, la pared y el techo.

“Habitaciones blancas” indaga aquellos ambientes en los que el blanco ya no es una pátina heredada del movimiento moderno, sino una capa con espesor que aísla aún más el contexto. En este apartado se analizan, entre otros, algunos interiores diseñados por Nanda Vigo, donde algunos de sus elementos arquitectónicos fueron diseñados por Lucio Fontana.

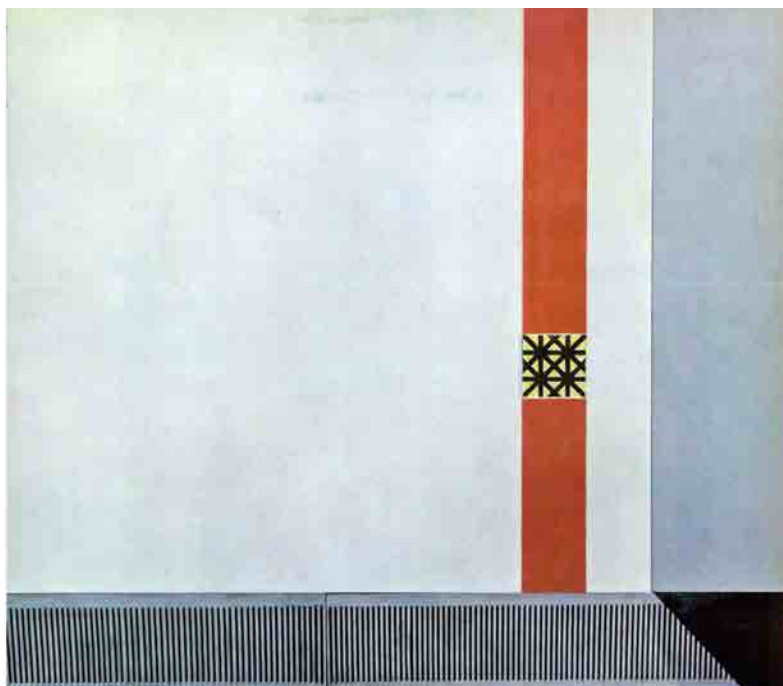
Fontana es la figura central de “Manifiesto blanco”, una categoría basada en sus exploraciones espaciales mediante un arte aplicado en el espacio doméstico, donde el límite blanco es perforado por los agujeros que realiza en el lienzo y proyectado a través de las luces de neón que cuelgan del techo. La implosión del espacio blanco de Fontana se proyecta en una luz de neón hasta llegar a conformar una pantalla que ocupa la superficie vidriada y explota en pequeñas piezas de mobiliario que contienen el ADN de la vida moderna.

La segunda parte, “Casas de vidrio” se centra en este poder de la pantalla vidriada de construir espectáculo y se divide a su vez en “El interior genérico”, “Escenas genéricas” y “El mueble genérico”.

“El interior genérico” aborda una forma de mostrar el interior doméstico, especialmente los edificios con fachadas vidriadas de suelo a techo, que cede lugar al interior como campo de diferenciación, aunque esta sea tan superficial como el color de un

tapizado.

Los muebles se repiten en una secuencia vertical infinita que compone "Escenas genéricas", apartado que investiga cómo se registrar el interior doméstico de las casas vidriadas en *Domus* a través de la mirada de los fotógrafos de arquitectura que construyeron el imaginario moderno. Por último, "El mueble genérico" se centra en los muebles que se repiten en estas imágenes, aquellos que no solo no pertenecen a un tipo de arquitectura, sino a una condición espacial específica que tiene que ver con la ambigüedad de ocupar el límite entre interior y exterior, con una vida de permanente disfrute vinculada más al mueble que a la casa, tanto que hasta el punto que esta desaparece de las fotografías.



0.1

LOS INTERIORES BLANCOS

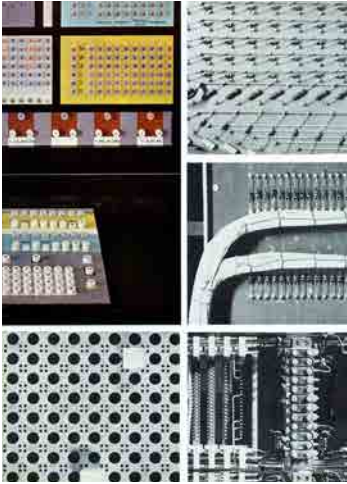
Los interiores blancos habitan en un espacio que se encuentra entre la cámara fotográfica y el lector de la revista. Estos espacios utilizan el mueble como elemento publicitario. El diseño de los espacios blancos se realiza desde en la página de la revista hacia el interior doméstico en unos interiores que implosionan y condicionan el resto de la casa.

ANUNCIOS BLANCOS

En 1922 encargué por teléfono a una fábrica de carteles cinco pinturas en esmalte para porcelana. Tenía la tabla de colores de la fábrica ante mis ojos y esboqué mis pinturas sobre papel cuadriculado. Al otro extremo de la línea, el supervisor de la fábrica tenía el mismo papel y anotó correctamente las formas que le dicté.¹

¹ Moholy-Nagy, László, *Abstract of an Artist* [1949], reproducido en: Banham, Reyner, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Vision, Buenos Aires, 1971, pág. 296.

0.1-0.2-0.3-0.4- Imágenes del artículo de Ettore Sottsass "Paesaggio elettronico: il calcolatore elettronico Olivetti Elea 9003"



0.2

En el artículo publicado en el *Domus* núm. 381² titulado “Paesaggio elettronico: il calcolatore elettronico Olivetti Elea 9003”, Sottsass sostiene que la computadora o el mundo electrónico viene a alterar el paisaje que nos circunda a través de una nueva familia de formas. Este nuevo paisaje estructurado de plantas electrónicas tienen unas dimensiones que, según Sottsass, puede ser catalogado tanto como mueble o como máquina: “Esto es tan real como que el operador se mueve tanto alrededor de la computadora como dentro de ella”. En el artículo se descubre tanto el aspecto interior como el exterior de la calculadora electrónica de Olivetti en una serie de fotografías de circuitos y sistemas de varios aspectos morfológicos, donde se hace patente el sentido excesivo de la repetición.

La llegada de la computadora impone un nuevo orden tecnológico que altera la organización de la información. Un ensayo publicado en la revista *Fortune* en 1965 titulado “On Time in Real Time” apunta los primeros indicios de este cambio.

Sottsass comenzó a trabajar para Olivetti en el año 1958 en el Laboratorio de Investigación Electrónica, en la primera computadora diseñada y producida en Italia. Estaba a cargo del diseño y colaboraba con un grupo de técnicos y científicos internacionales, lo que le permitió involucrarse en todas las decisiones, y no solo en aquellas que tenían que ver con el aspecto externo de la máquina. El control y el diseño de la información en el espacio eran parámetros opuestos y complementarios que había que considerar. El papel del diseñador dentro del contexto de la empresa consistía en organizar y prevenir su disipación, así como el control de sus funciones en un entorno más amplio. En dicho contexto, la estructura clásica piramidal de trabajo quedaba obsoleta y era preciso rediseñarla.

El trabajo horizontal y en equipo no solo caracteriza la red de gestión, sino también las intenciones del programa de diseño, que era el medio para reconfigurar el cuerpo corporativo.

El suelo se liberó de cables gracias a un abastecimiento de energía superior, permitiendo a los usuarios el movimiento libre en el espacio. Esta solución era radicalmente diferente a la producida por los sistemas que eran competencia como



03

² *Domus* núm. 381, Milán, agosto 1961, pág. 39-46

UNIVAC y IBM.³

Los volúmenes de Sottsass “no exceden las dimensiones humanas en el espacio habitual para dar a los diferentes usuarios de la máquina una percepción visual inmediata de sus posiciones respectivas”.⁴ En un artículo publicado en la revista *Stile Industria*, Sottsass escribió: “Al final lo que me pregunto: ¿es posible hacer una especie de set de Meccano para elementos simples que funcionen a la vez formal y de forma estructural y con el que podamos desarrollar un sistema en todas las direcciones con total libertad, manteniendo un cierto orden cultural y psicológico?”.⁵

Diseñar el espacio para la computadora, un espacio sin historia ni referencias, en el que “los operadores tienen que usar trajes blancos imaculados”. Las máquinas se recubren con aluminio brillante “para que la habitación donde se ubiquen adquiera un aspecto metafísico e impenetrable, para expresar la sensibilidad de esta tecnología desconocida que cambiará el mundo, tal como creemos lo hará”.⁶ Sottsass comenzó su colaboración con Olivetti, y casi al mismo tiempo, Eliot Noyes comenzó su colaboración con IBM. En 1956 Noyes recibió el encargo de desarrollar el primer diseño del programa corporativo. En el artículo “Eliot Noyes and the Logia of the Information Age Interior”,⁷ John Harwood apunta que el primer contacto de Noyes con IBM coincide con sus primeros esfuerzos para negociar la interfaz entre seres humanos y máquinas, algo que Noyes ya había experimentado en la exposición de Museum of Modern Art (MoMA) *Organic Design in Home Furnishing*⁸ en septiembre de 1941, recogido en la solapa del folleto de la exposición, donde Noyes incluye dos citas del libro *Técnica y civilización* de Lewis Mumford:

Las formas perfectas empiezan a tener interés humano incluso al margen de sus realizaciones prácticas: tienden a producir esa serenidad y equilibrio internos, ese sentido del contrapeso entre el impulso interno y el ambiente externo, que es una de las marcas de una obra de arte. Las máquinas, incluso cuando

3 Sottsass, Ettore, *Sottsass*, Phaidon, Londres, 2014, pág. 133.

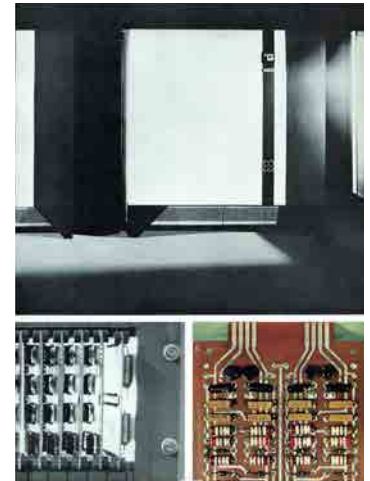
4 Sottsass, Ettore, “Disegno dei calcolatori elettronici”, *Stile Industria*, núm. 22, 1959.

5 Sottsass, Ettore, “Automatizzazione e design”, *Stile Industria*, núm. 37, 1962.

6 Zanzi, Erica, “Il calcolatore elettronico ELEA 9003” (entrevista con Ettore Sottsass), Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, Faenza, 1986.

7 Harwood, John, “Eliot Noyes and the Logia of the Information Age Interior”, *Grey Room*, núm. 12, verano de 2003.

8 Noyes, Eliot, *Organic Design in Home Furnishing* (catálogo de exposición), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1941.



no son obras de arte, ocultan nuestro arte-es decir, nuestras percepciones y sentimientos organizados-en la forma con la que la naturaleza lo oculta, ampliando la base sobre la cual operamos y confirmando nuestro propio impulso hacia el orden. Lo económico, lo objetivo, lo colectivo y, finalmente, la integración de estos principios en una nueva concepción de lo orgánico constituyen las características ya discernibles de nuestra asimilación de la máquina no sólo como un instrumento de acción práctica, sino como un modo de vida valioso.⁹

Es ahí donde para Noyes reside el problema central del diseño, en el punto de interferencia entre el ser humano y la máquina. Como Sottsass, Noyes creía que lo que estaba diseñando era un sistema de control, de organización y de redistribución de la información. El control de la información en el espacio, un espacio blanco, sin fisuras, interrupciones ni interferencias entre la máquina y el usuario, un espacio alisado que elimina cualquier estímulo ambiental. *The White Room* [La habitación blanca] era un edificio temporal donde se fotografiaban los productos de IBM para los catálogos y las exposiciones. John Harwood sostiene que en esa habitación se realizaban unos seminarios de crítica de diseño donde asistían Charles y Ray Eames, George Nelson, Paul Rand y Edgar Kaufmann. La habitación blanca era un espacio donde IBM comunica su capacidad para controlar la información.

La reducción del ambiente a máquinas organizadas en una malla en un campo blanco y rodeado por paredes blancas da una imagen de la lógica de diseño llevada al máximo de rigor. En un esfuerzo por mantener los mecanismos de control y diseño, concebido como un acto de crear un espacio ideal para la interacción del ser humano y la máquina, se encuentra a sí mismo, bajo los requerimientos de la misma lógica, intentando afectar la eliminación del espacio que separa a ambos.¹⁰

La relación entre las fotografías de los catálogos de IBM y la forma en que los Eames fotografiaban sus muebles es evidente: fondo blanco

9 Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1934, pág. 149 (versión castellana: *Técnica y civilización*, Alianza, Madrid, 200, pág. 377).

10 Harwood, John, *op. cit.*



0.5

sin referencias al contexto, a las dimensiones o a la orientación del espacio.

La primera publicación de un producto diseñado por los Eames en el *Domus* aparece en el núm. 194 ¹¹ bajo el título “Tendenze nella moderna produzione delle sedie”, un artículo firmado por Luigi Claudio Olivieri donde se publican una selección de sillas paradigmáticas a lo largo de la historia del diseño industrial. Mientras que las sillas más antiguas se publicaron siguiendo una retícula, una junto a la otra, la fotografía de la silla de Eero Saarinen y los Eames se publicó rotada en relación a la página y al resto de fotografías. Si bien la fotografía no es más grande que el resto, el espacio que ocupa en la página es relativamente mayor.

En el *Domus* núm. 210 ¹² se publicó el artículo titulado “La nuova sedia”

11 *Domus* núm. 194, Milán, febrero 1944, pág. 58-63

12 *Domus* núm. 210, Milán, junio 1946, pág. 24

0.5-Imagen que acompaña el artículo
“La nuova sedia”

de Charles Eames donde se muestra la silla ganadora en el concurso del MOMA y se la presenta como una de las innovaciones técnicas más importantes en el campo desde que Marcel Breuer inventara la silla de tubo metálico y Alvar Aalto introdujera la técnica de la madera laminada en los muebles. El artículo apunta que la verdadera novedad técnica consiste en la junta flexible (*choc-absorber*) que une el asiento de contrachapado con la estructura metálica. Curiosamente, el artículo no hace mención a que la silla tiene tres patas en lugar de las cuatro convencionales. La silla con una estructura en equilibrio dinámico se muestra a través de una fotografía tomada desde abajo y suspendida para mostrar este aspecto, traspasando el margen de la fotografía ampliada, sin hacer referencias a ninguna dirección establecida en la página. La silla está suspendida en la página.

En el número siguiente de *Domus*¹³ se publicó un artículo de Ernesto Nathan Rogers titulado “Divagazioni attorno una mostra d’arrendamento”, en referencia a la exposición celebrada en el Palazzo dell’Arte, y se pregunta: “¿Hay algo realmente novedoso en el trabajo de esta nueva generación? Si por nuevo entendemos un estilo diferente no solo por las características personales del artista, sino una nueva tendencia en la investigación hacia objetivos inexplorados, a través de técnicas o materiales que aun no han sido utilizados, debemos decir que nada se ha conseguido: aunque deberíamos hacer una excepción en las sillas diseñadas por Cristiani y Frantino con las juntas de goma, trazando un camino paralelo al de Eames”.

La silla de tres patas se vuelve a publicar en el *Domus* núm. 217¹⁴ donde muestra la silla expuesta en La Maison n.11 en noviembre de 1946, *Art et Techniques* de Bruselas. En el núm. 219 de mayo de 1947, la silla se vuelve a publicar en el marco de una exposición de Alexander Girard.

En el núm. 228 de *Domus*, en el artículo “Forme” se hace una selección de máquinas diseñadas por arquitectos, escultores o diseñadores que no se limitan al diseño mecánico ni a la decoración o a considerar el diseño como algo aplicado, sino que se desarrolla conjuntamente con el diseño del sistema. El artículo incluye la cafetera La Pavoni, diseño de Gio Ponti, el automóvil diseñado por el escultor Arzens y los muebles de los Eames. Tanto la cafetera como los muebles se publican sin contexto, con un fondo blanco o gris, lo suficientemente



0.6

genérico y poco específico como para permitir imaginar que el mueble no pertenece a ningún interior doméstico en particular. De hecho, si comparamos los muebles de los Eames con los publicados en el mismo número unas treinta páginas más adelante, difícilmente puedan ser incluidos en estos ambientes sin crear una tensión estilística. En el *Domus* núm. 235¹⁵ se publicó el título “Serie americana “los muebles de Charles y Ray Eames y la producción reciente del fabricante Herman Miller. En el texto se dice que son el resultado de la inusual colaboración entre un hombre de negocios, tres arquitectos y un escultor: Nelson, Laszlo, Eames y Noguchi. Los muebles de Eames ocupan dos páginas con las sillas, las mesas y las mamparas fotografiadas en el exterior y en un interior blanco, sin referencias más que la retícula que dibuja el pavimento. Las sombras y los muebles se componen para formar una imagen cenital donde se confunden fondo y figura. Los muebles ya no solo no hacen referencia a un espacio doméstico, sino que no hay rastros de cómo usarlos. El punto de vista cenital también impide leer la altura de los muebles. La imagen aplanada es una composición formal estructurada por la retícula pensada para ocupar las páginas de las revistas, un diseño gráfico en tiempo real que se traspaesa sin intermediarios desde la cámara fotográfica a la imprenta, del diseñador al usuario.

En el *Domus* núm. 243¹⁶ se publicaron las siluetas metálicas del sillón de Saarinen, donde las referencias al objeto y el espacio se transforman en líneas esculturales que se suceden y flotan en un fondo blanco.

En el *Domus* núm. 256¹⁷ se publicaron trece páginas del trabajo de Charles Eames, tanto en el reportaje fotográfico como en los créditos y texto no figura Ray Eames como co-autora. Al igual que en los números anteriores en los que se publicaron sus muebles, el resto del contenido de la revista muestra la fricción estilística que coexistía en el público. La portada de este número de marzo muestra una sala con sillones donde el tapizado estampado cubre totalmente la estructura. La publicación comienza centrándose en los muebles, repitiendo la fotografía cenital ya publicada en el *Domus* núm. 235¹⁸, y sigue con la publicación de la casa estudio de los Eames comparada con el



0.7



0.8

0.7- Imágenes del artículo “Forme”
De Gio Ponti

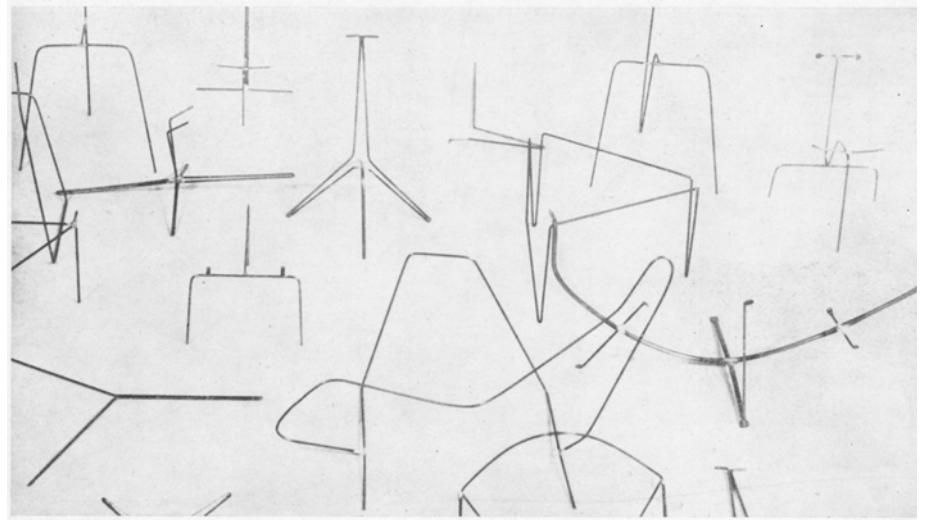
0.8-Imágenes del artículo “Serie americana “

15 *Domus* núm. 235, Milán, abril 1949, pág. 19-25

16 *Domus* núm. 243, Milán, febrero de 1950, pág. 35

17 *Domus* núm. 256 marzo 1951, pág. 11-23

18 *Domus* núm. 235, Milán, abril 1949, pág. 40-41

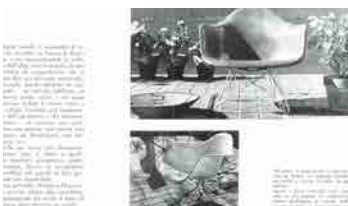


0.9

showroom de Herman Miller. La publicación juega con la ambigüedad funcional de ambos interiores usando los mismos muebles para borrar la relación funcional entre el espacio doméstico y el expositivo. Las fotografías del interior de la casa no tienen muebles, mientras que las del *showroom* de Herman Miller sí. En ambos espacios los objetos se desprenden de la arquitectura que los contiene, flotando en un blanco espeso que los unifica.

En el *Domus* núm. 258¹⁹ se vuelven a publicar los muebles de los Eames, esta vez con una nueva versión de la toma cenital. El dibujo de Steinberg sobre la poltrona de lo Eames hace aún más evidente el aplanamiento de la imagen para componer un diseño gráfico desde la realidad. Para la estética de los Eames, el fondo blanco es la página de una revista. En la página siguiente se publicó otra imagen cenital de los muebles, pero esta vez con un pavimento de fondo que define una retícula y cuyo centro de cada cuadrado se ubica un mueble. Si en la foto cenital primera el diálogo se producía entre el fondo y la figura, aquí la composición no es tan complementaria, pues la textura del pavimento y los troncos verticales juegan a romper aún más la legibilidad de la composición. Los objetos pierden la escala, la orientación y la perspectiva y, por tanto, su significado. El artículo se titula "Alfabeto americano" y se entiende que este nuevo alfabeto se lee a través de las revistas.

En el artículo del *Domus* núm. 270²⁰ las líneas de Steinberg se



10



11

0.9- Siluetas metálicas del sillón diseñado por Saarinen

10-11- Toma cenital de los muebles de los Eames

19 *Domus* núm. 258, Milán, mayo de 1951, 48-49

20 *Domus* núm. 270, Milán, mayo de 1952, pág. 47

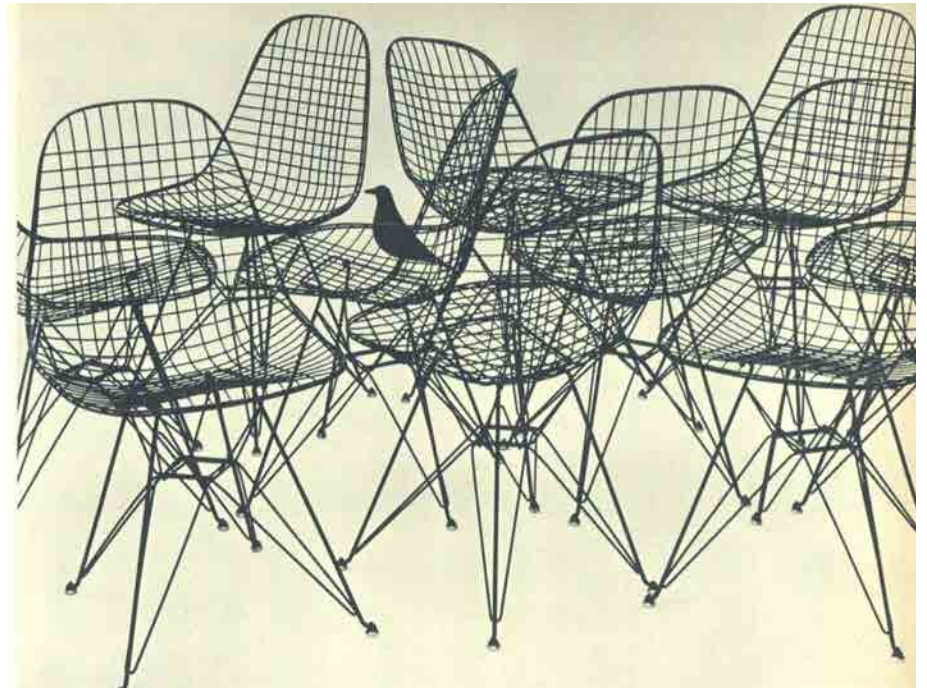


12

convierten finalmente en sillas, la “nueva silla de Eames” es una malla de alambres metálicos que se densifican y pierden legibilidad cuando las sillas se acumulan creando un garabato tridimensional en la hoja blanca. La fotografía que le sigue parece tomada desde debajo del suelo, sobre un pavimento transparente que intenta desplazar aún más el punto de vista convencional del observador para borrar las referencias preconcebidas.

En el *Domus* núm. 342²¹ Gillo Dorfles firma un texto titulado “*Disegno e comunicazione*”. En él acentúa el papel del arte visual en sus diversas manifestaciones en el medio de comunicación intersubjetivo en un momento en el que la necesidad de emitir y transmitir información, noticias y mensajes comienza a conformar un complejo sistema comunicativo y adquiere diferentes formas a través del teléfono, el telégrafo y la televisión. La comunicación toma forma de “gráficos, números, carteles, incluso el arte contemporáneo acusa la presencia de un universo simbólico que nos circunda y en el que estamos envueltos”. El artículo sostiene que George Nelson había apuntado la importancia de la comunicación en el diseño, ya sea industrial, arquitectónico, artesanal o artístico. Dorfles declaraba que el

12-13-Publicación de los muebles de los Eames en tomas cenitales y siluetas metálicas



13

problema de la comunicación es también un problema de educación, pues se ha ignorado la importancia de la primera a través de la imagen. Ejemplifica todo ello en un experimento didáctico desarrollado por Nelson y Eames en la *University of Georgia* donde la imagen ralentizada permite desmenuzar el concepto abstracto subyacente en la pintura moderna, en una planta topográfica o en una descripción del antiguo Egipto para formar un concepto.

Nuestro habitual modo de ver y pensar puede definirse como “atómico”; es decir, cuando una cosa es considerada como una idea y como un objeto estático, separado, no relacionado [...]. La forma moderna de ver debe surgir de la hipótesis de una situación dinámica [...], y la investigación debe estar más cercana a la verdad de las cosas que a la cosa misma.²²

El artículo apunta a que el “gusto” de entonces se acercaba cada vez más a los objetos producidos industrialmente, y el mueble había pasado a pertenecer a la categoría del automóvil o la cafetera. Todo esto implica un “modo de visualización” de las formas se apoya en la “vista aérea, o la vista a través de un microscopio electrónico. El hecho

de leer una planta o una secuencia cinematográfica son modos de ver que se convierten en una capacidad perceptiva aprendida”.²³

Estos nuevos modos de visualización son rápidamente introducidos en el campo de la publicidad. En el *Domus* núm. 353²⁴ de abril de 1959 se publicó el primer anuncio publicitario de la silla de Eames. Sobre fondo amarillo, la silla de alambres negros se proyectaba como un dibujo de líneas finas, mientras que otro perfil de la silla en blanco aparece como un calado del fondo. El anuncio pertenece a la colección de Herman Miller en Italia —con diseños de Charles Eames, George Nelson y Alexander Girard— y aumenta la abstracción de la silla de los Eames suspendiéndola en un fondo amarillo que se filtra por su retícula.

El anuncio de la silla Thonet también recurre al extremo contraste entre figura y fondo para disolver el aspecto real del objeto y transformar sus curvas en dibujos abstractos.

En el *Domus* núm. 502²⁵ se publicó un anuncio de la silla en un espacio blanco, con líneas que parecen las juntas de un pavimento, pero que se unen en un único punto para crear un efecto de profundidad infinita en un espacio irreal. Detrás se ve otra silla, un atril y, más lejos, un violoncello que parece estar flotando, y parece estar realmente alejado. Los objetos están desplazados y mediante el cambio de tamaño podemos adivinar la profundidad del espacio y la distancia que los separa. Las líneas del pavimento, la silueta de la silla, el atril con su sombra y la tipografía refuerzan el aspecto gráfico de imagen en una composición que no quiere referirse a una realidad específica, pero que al mismo tiempo no apuesta a ser surreal. El anuncio pone a la silla en un tiempo suspendido, un objeto que pertenece al pasado y que entona con el presente. El texto del anuncio dice: “La silla 209 se distingue por su armonía en la construcción y la forma austera y al mismo tiempo elegante. Le Corbusier la eligió para su estudio y en 1925 la incluyó en el pabellón de *L’Esprit Nouveau*”. En el anuncio de Thonet, la habitación blanca ayuda a borrar los rastros históricos y a suspender la silla en un espacio sin tiempo.

El mismo recurso emplea la empresa Print de laminados plásticos para mostrar las propiedades de su producto. El anuncio publicado en el *Domus* núm. 440²⁶ dice: “La apuesta no se limita a fabricar el laminado



14

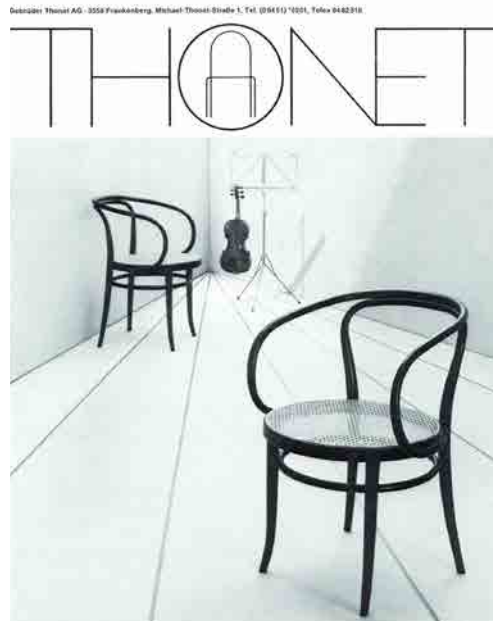
14- Anuncio de las sillas de los Eames, Nelson y Girard comercializadas por Herman Miller
15- Anuncio de la silla Thonet

23 Dorfler, Gillo, “Disegno e comunicazione”, *Domus*, núm. 342, Milán, mayo de 1958, pág. 42.

24 *Domus* núm. 353, Milán, abril 1959, pág. 51

25 *Domus* núm. 502, Milán, septiembre 1971, pág. 61

26 *Domus* núm. 440, Milán, julio 1966, pág. 68-71



15

plástico Print, sino que también nos interesa la experimentación de las posibilidades de uso más diversas. El *stand Domus propuesta Print* ha demostrado prestigiosamente como el laminado plástico Print resuelve el problema del pavimento, de la puerta, de la pared, del revestimiento y del mueble'." El anuncio se refiere a la primera exposición *Eurodomus* realizada en Génova como "piloto de la casa moderna".

Si comparamos las imágenes producidas en la exposición con las posteriormente publicadas en la revista como anuncios, veremos claramente hasta qué punto los espacios estaban concebidos desde un primer momento como diseño gráfico. Las fotografías de "los arquetipos" y la publicidad de Thonet anteriormente comentada parecen un mismo documento.

La publicación de Print de la exposición también recurre al mismo efecto con el prototipo presentado realizado por Joe Colombo: "El espacio diseñado por Colombo ha sido pensado como un volumen cerrado, un objeto grande en el que se puede entrar. Esta compuesto por dos estancias: un espacio cúbico negro y otro toda él blanco con el suelo y el techo están en pendiente". Esta pendiente es apenas perceptible pues la ortogonalidad se reconstruye a través del pavimento, creando una sensación de desorientación al llegar al



LA ABET NON SI LIMITA A FABBRICARLI, I LAMINATI PLASTICI PRINT, MA SI INTERESSA ALLA SPERIMENTAZIONE DELLE LORO PIU' DIVERSE POSSIBILITA' DI IMPIEGO. LO STAND "DOMUS PROPOSTE PRINT" HA PRESTIGIOSAMENTE DI MOSTRATO COME I LAMINATI PLASTICI PRINT RISOLVANO I PROBLEMI ABITATIVI, DAI PAVIMENTI ALLE PORTE, DALLE PARETI AI RIVESTIMENTI E AI MOBILI. 

16

punto más alto. "Inmerso en el blanco como en un vacío, los muebles aparecen de un vistazo gracias a la pendiente. Las líneas horizontales de caucho negros actúan como frenos de goma sobre el pavimento blanco aumentando el efecto extraño de la perspectiva."

Todo en esta habitación está realizado en laminado plástico por diferentes arquitectos y diseñadores, como Gio Ponti, Joe Colombo y Ettore Sottsass. Uno de estos muebles es la Superbox en forma de zigurat de Sottsass, la misma que aparece en la publicidad de Print. El espacio de Colombo pone en evidencia que el efecto de falsa perspectiva y el aplanamiento de una imagen forman parte del proceso de diseño del espacio arquitectónico, convirtiéndose en uno de los primeros experimentos en los que el diseño gráfico comienza a informar a la arquitectura y al diseño de mobiliario.

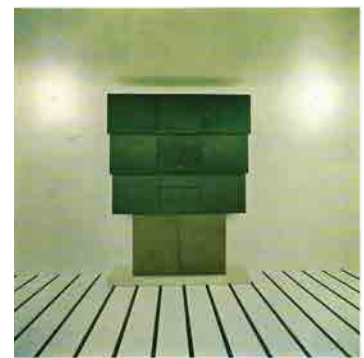
Otros anuncios publicados en *Domus* muestran cómo a través del espacio blanco no se distinguen las paredes, los suelos o los techos, que se vuelven amorfos y, al mismo tiempo, un campo de exploración donde el mueble constituye el único objeto que insinúa la profundidad del espacio, define las direcciones y agrupa otros muebles.

El anuncio de Elam publicado en el *Domus* núm. 485²⁷ muestra una estancia donde todo es blanco: paredes, pavimento, muebles y

27 *Domus* núm. 485, Milán, abril 1970, pág. 14-15



17



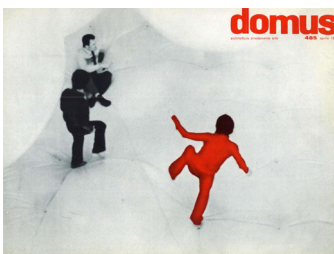
18

16- Anuncio de Print

17-18- Espacio expositivo diseñado pro Joe Colombo



19



20



21

vestimenta. Todos los objetos están dispuestos frente a la cámara y no hay intención de mostrar las cualidades domésticas del espacio: puede ser una sala de estar (aunque la disposición de los sillones lo contradice) o una cocina. Los muebles de cocina en una de las paredes se transforman en revestimiento o en armarios en las otras dos paredes. El anuncio muestra la capacidad del blanco para absorber el mobiliario, los equipos y los artefactos eléctricos en un mismo fondo unificado.

La portada del mismo número muestra una imagen de la obra “*Il bigliardo gigante*” Hays-Rukker en Viena, donde unas bolas inflables blancas conforman una instalación de 15 x 15 m. La puesta intenta crear un ambiente que opera a través de su percepción más que por su definición formal. La fotografía muestra a los tres autores en este “juego para adultos” que busca las posibilidades de ocupación que el juego ofrece, no definir las.

En noviembre de ese mismo año, otra portada, la del *Domus* núm. 492²⁸ muestra un espacio blanco, autónomo y autodefinido, un proyecto de Joe Colombo (con fotografías de Gianni Berengo-Gardin) para el *X Salone del Mobile* de Milán. En este espacio blanco de sección circular los muebles de plástico rojo y negro se suspenden tomando diferentes posiciones. El espejo del fondo aumenta el efecto de desorientación disolviendo el espacio cartesiano en un juego de efectos donde se pierden las referencias de las dimensiones y la orientación. En el *Domus* la imagen se rota para enfatizar aún más la sensación objetos flotando en un espacio blanco continuo, que recuerda a una versión de *Apollo 11* doméstico.

19 Anuncio de Elam

20- “Il bigliardo gigante” Hays-Rukker en Viena

21-Proyecto de Joe Colombo para el X Salone del Mobile de Milán.

HABITACIONES BLANCAS

La práctica de la vida moderna acarrea consigo la intervención constante del ojo y determina así una óptica. Vamos a mostrar que esa óptica es una característica muy actual y que es tan fuerte que acarrea hábitos de ver y disposiciones de espíritu. Así, por ejemplo, si en el Renacimiento la máxima precisión fue dada por características de imprenta de Gutenberg o los dibujos de un tapiz, la precisión de hoy día es de otro tipo; la tipografía moderna en papel cuché es impecable, y nuestros ojos, en lugar de ver tapices, ven todos los días aparatos mecánicos de una nitidez y de una precisión nuevos, que son la prueba de una perfección que vamos apreciando y que acaba por convertirse en un hábito y una necesidad.²⁹

El libro de Mark Wigley *White Walls, Designer Dresses* arranca con la pregunta: “Por qué blanco? ¿Por qué nos rodeamos de paredes blancas? ¿Por qué su superficie suave es tan cautivante? ¿De dónde las sacamos? ¿Por qué?”.³⁰ Si bien la identidad de la arquitectura moderna queda impregnada en las superficies blancas, Wigley sostiene que esta condición no está en discusión: las paredes blancas pasan desapercibidas, son “invisibles”.

Las paredes blancas se dan por descartado. La mayor parte de los comentarios se han referido a ellas como “neutras”, “puras”, “silenciosas”, “lisas”, “inexpresivas”, “básicas”, “esenciales”, “austeras”, una retórica genérica que ha circulado sin sentido crítico a través del relato hasta que esas cualidades se asociaron tácticamente con la agenda de la arquitectura moderna sin explorar, y mucho menos sin cuestionar. Sin duda, las paredes blancas son mucho más que algo neutro o silencioso.³¹

Una de las condiciones para construir las casas de la

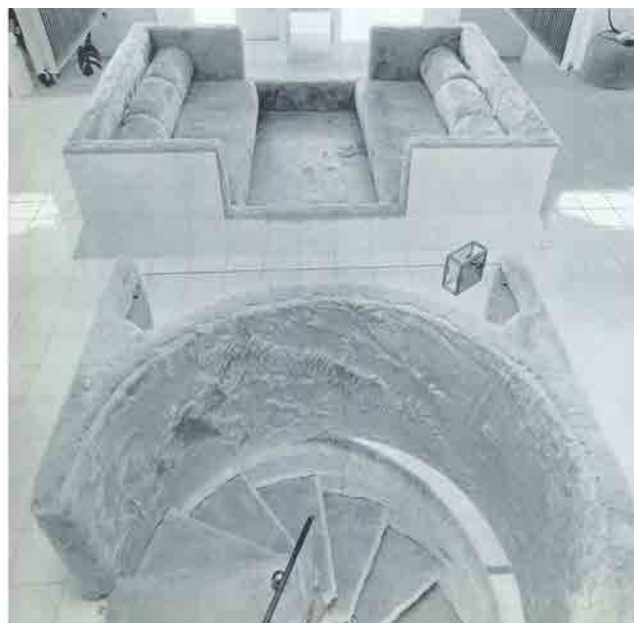
29 Ozenfant, Amadée y Le Corbusier, “De la peinture des cavernes a la peinture d’aujourd’hui”, *L’Esprit Nouveau*, núm. 15, París, 1922 (versión castellana: “De la pintura de las cavernas a la pintura de hoy”, en *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*, El Croquis Editorial, Madrid, 1994, pág. 100).

30 Wigley, Mark, *White Walls, Designer Dresses*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2001, pág. 14.

31 *Ibid.*

Weissenhoffsiedlung de Stuttgart en 1927 era usar paredes blancas; quizás este puede ser su origen en relación con la imagen de la arquitectura moderna diseminada a un público internacional. *El arte decorativo de hoy* (1925) de Le Corbusier constituye uno de los textos de referencia para rastrear el origen de “las paredes blancas”, donde se apunta que toda la superioridad moral, ética y funcional de la arquitectura reside precisamente en la superficie blanca. Wigley sostiene que las paredes blancas de la arquitectura moderna adquieren un significado en el sacudirse las viejas vestimentas y mostrar la suavidad, la negación de la moda y la aceptación del rigor de la austeridad de la máquina. Los ejemplos posteriores al movimiento moderno publicados en el *Domus* se visten de un blanco que toma grosor y protagonismo, y donde las superficies blancas ya no pueden ser ignoradas. Los interiores blancos se independizan de los volúmenes exteriores blancos, y si bien el movimiento moderno nunca los pensó de un modo independiente, estos se desvincularon definitivamente, de modo que el interior blanco traspasó todo tipo de tendencias y estilos. La superficie blanca moderna es contraria a las modas, mientras que las superficies blancas posteriores al movimiento moderno están directamente relacionadas con la moda y encuentra en el mercado textil y de revestimientos una paleta de efectos que transforman a la superficie blanca en un campo de exploración. En el prefacio que Le Corbusier añadió en 1959 a su *El arte decorativo de hoy*,³² el autor define a la arquitectura como una experiencia visual, un “arte visual” para mayor precisión. Las paredes blancas pretenden transformar la forma de ver, y con ellas el movimiento moderno elimina todos los elementos superfluos para devolverle su papel de pared y establecer así un nuevo orden visual que se condensa en las proporciones armónicas del espacio. En cambio, las superficies blancas posteriores a la modernidad devuelven la cualidad sensual de las superficies por encima de las intelectuales, y las táctiles de las visuales. La superficie blanca libera el ojo y exalta lo suplementario de la arquitectura, como los objetos que ocupan el espacio. En *El arte decorativo de hoy* Le Corbusier incluye un capítulo titulado “Un saco blanqueado: de la Ley de Ripolin” donde dice: “En las paredes blancas de Ripolin estas adiciones de cosas muertas del pasado serían intolerables, dejarían una mancha. Pon en ellas

32 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Vicent, Freal & Cie., París, 1925 (versión castellana: *El arte decorativo de hoy*, Eunasa, Pamplona, 2013).



22

cualquier cosa deshonesto o de mal gusto, te llamara la atención. Es como un rayo x de belleza. Es un tribunal penal en sesión permanente. Es el ojo de la verdad”.³³

En el *Domus* núm. 482 ³⁴se publicó una casa en Vicenza de Nanda Vigo (a partir de un proyecto de Gio Ponti publicado en el *Domus* núm. 414) que funciona como vivienda y espacio para la colección de arte de G. B. Meneguzzi. Tommaso Tini dice que “*lo scarabeo sotto una foglia*” no se oculta un lugar oscuro; al contrario, es un espacio blanco donde los revestimientos son el principal componente. Los revestimientos blancos lo cubren todo: cerámica, alfombras, azulejos y superficies pintadas de blanco más o menos reflectante y de brillo variable. “Espacio doméstico y espacio expositivo no se separan, y no solo se trata de integrarlos sino de considerar la información como un servicio doméstico, en este caso un servicio cultural”.³⁵

Por una razón logística de requerimientos de archivo, almacenaje y equipamiento de termorregulación necesarios para albergar una colección de estas características, algunos sectores están más



22

22-23 -24-Interior de una vivienda en Vicenza diseñada por Nanda Vigo sobre un proyecto de Gio Ponti

33 *Ibid.*, pág. 189.

34 *Domus* núm. 482, Milán, enero 1970, pág. 32-36

35 *Domus* núm. 414, Milán, mayo 1964, pág. 17-24



separados de la vida domésticas, aunque no intentan crear un separatismo cultural.

La casa es una indicación de cómo en la actualidad el artista no puede operar aisladamente, sino en el ámbito del ambiente visible, y debe, por tanto, proyectar su obra conjuntamente con el proyecto constructivo total.³⁶

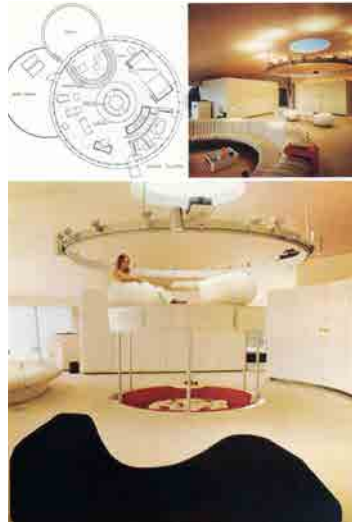
Nanda Vigo sostiene que esa es la razón para elegir artistas que sintonicen con su línea de investigación y que trabajen en ambientes globalizados de investigación artística. El espacio interior es un juego de efectos entre las dimensiones reales del espacio y los reflejos de los espejos. La entrada, la sala y los dormitorios son una única habitación. La mayoría de los muebles están contruidos in situ. Tanto el sillón como la cama son volúmenes que se elevan o descienden, como un *conversation pit* desde el nivel de circulación. La escalera en espiral está revestida con la misma moqueta de pelo largo que recubre los muebles y conecta la galería de la planta sótano con la sala en la planta superior. Todos los objetos, tanto obras de arte como piezas de mobiliario, tienen una posición fija en el espacio, y solo el ocupante inyecta vibraciones que activan el blanco a través de los múltiples reflejos de los espejos, los vidrios y las baldosas. El potencial de alteración de la escena cotidiana de esta casa reside en la flexibilidad de ocupación y los efectos que esta proyecta sobre las superficies. En el *Domus* núm. 526³⁷ se publicó una casa en Estocolmo de Stefan Berglund, con los interiores diseñados por Jan Drager y Johan Huldt. El propietario de la casa también lo era de una compañía aérea y quería vivir "en el aire". La planta esta conformada por una serie de círculos con funciones independientes que se intersectan: piscina, solarío, sillones o comedor. Un círculo ocupa el centro de la casa, la zona que permite la mayor cantidad de configuraciones: una sala con dos sillones y una mesa que se puede elevar para que debajo de ella aparezca un comedor que desciende, quedando los asientos y la mesa casi a la altura del pavimento. La sala queda elevada sobre el comedor y, a su vez, lo cubre y lo define. La casa plantea un amplio repertorio de alturas y de puntos de vista: asientos que descienden del plano



24

36 *Domus* núm. 482, Una collezione in una casa, Tommaso Trini, Milán, enero 1970, pág. 32-36

37 *Domus* núm. 526, Milán, Septiembre 1973, Pág. 42-43



25



26

del suelo, plataformas que se elevan, la piscina o la proyección sobre el techo son un alarde tecnológico que solo intenta alterar cómo se experimenta el espacio mediante la modificación del punto de vista del observador. Todos los muebles se recubren en un impecable blanco: alfombras, cortinas, tapizados y muebles de plásticos. Solo los sillones del comedor tapizados en rojo acentúan su excepcionalidad en este mundo de formas suaves y redondeadas, donde la ausencia de aristas incrementa las transiciones graduales tanto en la forma de moverse como en la relación de los objetos. La nebulosa blanca adquiere un aire de irrealidad y de suspensión que la aleja y la descontextualiza, y el interior blanco no solo es autónomo, sino también autista.

Otro apartamento diseñado por Nanda Vigo en Milán, publicado en el *Domus* núm. 415³⁸, es otra reiteración sobre la misma idea del ambiente doméstico como lienzo para las obras expuestas. La propuesta consigue una continuidad entre los ambientes a través de la luz; las paredes se revisten con elementos modulares de vidrio que conforman librerías y marcos para las ventanas y que, a su vez, funcionan como artefactos luminosos de intensidad y colores variables que conforman una atmósfera luminosa continua que cambia según el tipo de vidrio, opaco o estampado, o su grados de transparencia. La variación cromática del espacio se produce a través de la luz que se

25-26-Casa en Estocolmo diseñada por Stefan Berglund, y los interiores diseñados por Jan Drager y Johan Huldt

38 *Domus* núm. 415, Milán, junio 1964, Pág. 22-31



27

proyecta sobre el blanco continuo. En el interior blanco, los elementos decorativos forman parte de la estructura del espacio, y componen el ambiente más que leerse como elementos adheridos.

Nanda Vigo ya había colaborado con Lucio Fontana en la Trienal de Milán, pero en este interior la colaboración entre ambos se integra hasta el punto que la obra de Fontana en una de las paredes de la sala y, según dice el texto, fue la primera vez que una obra de Fontana se utilizó como un elemento arquitectónico, de igual modo que el relieve de Enrico Castellani es una pared del comedor. En este interior no existe decoración aplicada, y hasta el pomo de puerta se resuelve con el perfil vertical del marco.

27-Interior doméstico de un apartamento en Milán diseñado por Nanda Vigo con intervenciones de Lucio Fontana.

28- Homenaje al "Manifiesto Blanco" de Lucio Fontana



28

MANIFIESTO BLANCO

Nuestra expresión artística multiplica las líneas del horizonte indefinidamente, en infinitas direcciones. Están buscando una estética en la que el cuadro no es más un cuadro, la escultura no es ya escultura, y la hoja escrita se escapa de su formato impreso.³⁹

En el *Domus* núm. 445 de 1966 ⁴⁰se publicó “Manifiesto blanco” de Lucio Fontana, un homenaje al vigésimo aniversario del I Manifiesto Espacial presentado en Buenos Aires en 1946. Fontana escribió una carta a Ponti (30 de julio de 1951) donde explicaba el concepto de los especialistas en la IX Trienal de Milán. El “ambiente espacial”, dice Fontana, no es pintura ni escultura, sino una forma luminosa en el espacio que da libertad emocional al observador. La televisión comienza a estar al servicio de la imaginación creativa del artista: “No queremos llegar a la Luna, o a Marte con un pequeño cuadro para mostrarle a los marcianos. En la era espacial, el arte espacial, ni pintura ni escultura, el arte en el espacio se convertirá en el nuevo legado”.⁴¹ Fontana vivió en Argentina entre 1940 y 1947, donde comenzó a realizar intervenciones en espacios domésticos y decoración de escaparates en una etapa de intensa experimentación. En esos años gestó su “Manifiesto blanco”, un mensaje de dimensiones cosmológicas que lo conectó con artistas afines a su vuelta a Milán en 1947, en un período en el que el arte se estaba expandiendo en busca de territorios espaciales para traspasar la dimensión lineal y superficial.

Su identidad es su ausencia y su encanto reside en su libertad y apretura, sin límites ni marcos, con características majestuosas y el fin de proyectar al espectador. Una esfera vacía, que puede ser llenada con lo que cada uno quiera, pero que permanece indefinida e inconmensurable.⁴²

Sobre la exposición *Ambiente spaziale a luce nera*, celebrada en la Galleria del Naviglio de Milán en febrero de 1949, Fontana dijo:

³⁹ Celant, Germano, *Lucio Fontana: Ambienti spaziali. Architecture, Art, Environments*, Skira, Milán, 2012, pág. 157.

⁴⁰ *Domus* núm. 445, Milán, diciembre 1966, Pág. 52

⁴¹ Op. Cit.

⁴² Celant, Germano, *op. cit.*, pág. 22-

Fue el primer intento de liberación de las formas plásticas estáticas. El ambiente era totalmente negro, con luces negras de lámparas de Wood. Al entrar te encontrabas solo contigo mismo. Cada espectador reaccionaba según su estado de ánimo. No se estimula al hombre con objetos ni con formas impuestas como productos a la venta. El hombre estaba ante sí mismo, con su conciencia, con su ignorancia, con su materia, etc. Lo importante era no realizar la exposición tradicional de pinturas y esculturas, y entrar inmediatamente en la controversia espacial justo después de hacer los “agujeros”, de romper la dimensión, el vacío, etc.⁴³

Fontana eliminó la presencia del objeto haciendo patente el vacío a través de sus agujeros en el lienzo, una presencia inmaterial que crea un ambiente impregnado de manifestaciones que cuestionan la materialidad, la gravedad y la forma. Sus experimentos ocupan el límite en el que el espacio se expande a pesar de la tridimensionalidad del ambiente y la bidimensionalidad de la pintura. Un límite monocromo que inyecta energía a un material vacío, como una hoja de papel o un lienzo. Fontana propuso un espacio libre de objetos y personas, un campo de percepciones que estimulaba las reacciones emocionales. Algunos experimentos en la misma dirección fueron *Immaterielle Raum* [Espacio inmaterial] de Yves Klein de 1961 o *Ambiente bianco* [Ambiente blanco] de Enrico Castellani de 1967. Klein apuntaba a una “comunión con la nada, donde se anulaban las coordenadas espaciales y los rincones para que el visitante perdiera el control óptico del espacio”.⁴⁴

Alrededor de 1959 surgió un grupo de artistas (Gianni Colombo, Erico Castellani, Julio Le Parc, Getulio Alviani, entre otros), la mayoría de ellos publicados en *Domus*, que comenzaron a tratar el espacio mediante reglas fenomenológicas siguiendo una metodología analítica y creando grupos multidisciplinarios (psicología, ergonomía y cibernética). En las propuestas de Klein *The Void* [El vacío] y la respuesta de Arman *Le Plein* [El lleno], el artista llena el espacio de suelo a techo con objetos usados (bicicletas, radios, cuadros, discos, etc.) como forma de evidenciar el contraste entre la visión materialista y

43 Crispolti, E., *Lucio Fontana, Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milan, 2006, págs. 59-60.

44 Trini, Tommaso, A Foligno, *Domus* núm. 453, Milán, agosto 1967, pág. 77-81



29

matérica del espacio.

Fontana profundizó en un lenguaje que se desarrolla en espacios sin límites que se extendían hasta el infinito en algunas intervenciones en espacios arquitectónicos, centrándose en el valor del muro que se presenta como un lienzo de representación. En la XIII Trienal de Milán de 1964, Fontana y Vigo crearon *Ambiente spaziale: utopie*, un espacio en el que se induce al espectador a entrar completamente en la obra, un espacio negro sin referencias ni objetos tridimensionales, solo con la presencia de unas perforaciones. Vigo hace referencia al proyecto diciendo:

El recorrido creado por Vittorio Gregotti fue diseñado de modo que al subir la escalera el visitante pasaba de una caja a otra (de ellas se escucha una explicación poética de Umberto Eco). Fontana y yo teníamos dos cajas a nuestra disposición. El espacio de Fontana tenía un interior totalmente negro y estaba atravesado por una pared cóncava con una serie de perforaciones (dispuestas en fila) retroiluminadas con una luz verde de neón. El espacio era todo él negro, y al entrar a este “tubo” el espectador percibía las perforaciones luminosas que lo acompañaban en su recorrido, desde el acceso hasta la salida.⁴⁵



30

En la Bienal de Venecia de 1966 Fontana presentó su *Ambiente spaziale*, un espacio completamente blanco en el que se mostraban seis lienzos blancos con un corte, todos ellos iguales. Los paneles conforman un laberinto dentro de un espacio oval que quedaba disuelto por los propios paneles, eliminando así la dicotomía entre objeto y espacio, de igual modo que más tarde crearía sus *Teatrini*, unos teatros en miniatura donde desplegaba unos objetos que perdían su condición móvil, de mercancía, para incrustarse en los elementos arquitectónicos.

El nombre de Lucio Fontana aparece por primera vez en el *Domus* núm. 65⁴⁶ como premiado en un concurso donde Gio Ponti formaba parte del jurado. A partir de ese momento, Fontana y su obra (pinturas, cerámicas o interiores) aparecerán con una frecuencia ininterrumpida

29-Entrevista de Tommaso Trini a Fontana después de su muerte
30- Premio a Lucio Fontana donde Gio Ponti era parte del jurado

45 Locatelli-Bose, Tesi, "Interview with Nanda Vigo" [1990], en Celant, Germano, *op. cit.*, pág. 33.

46 *Domus* núm. 65, Milán, mayo 1933, pág. 274

en la revista desde sus que tenía 33 años hasta su muerte.

En el *Domus* núm. 229⁴⁷ se publicó un artículo titulado “*Prima astratto, poi barocco, ora spaziale*” donde se explicaba que Fontana se embarcaba en la *scultura spaziale*, un modo nuevo de escultura que, como la televisión, hace uso del espacio, el movimiento y la luz para dar vida al arte.

En la portada del *Domus* núm. 236⁴⁸ se publicó una pieza cerámica de Fontana suspendida en el aire, y en el interior de la revista un texto titulado “*Arte spaziale*” reproducía las declaraciones de Alfred Roth, “De la pintura mural a la pintura espacial”, donde pronosticaba que la integración entre la arquitectura y la pintura liberaría a los interiores de la decoración, y la arquitectura moderna ofrecería a los pintores superficies para pintura no ya mural, sino espacial que asumiera un papel no ya superficial, sino de elemento volumétrico constituyente del edificio.

En el *Domus* núm. 236⁴⁹ Fontana apuntaba:

La piedra y el bronce inexorablemente ceden ante la nueva técnica, así como la arquitectura ante el cemento, el vidrio y el metal que han conducido a un nuevo estilo arquitectónico distinto del simple muro. No puede haber una evolución del arte si solo se utiliza piedra y color; podrá haber un arte nuevo con la luz (neón, etc.) y la televisión, o las proyecciones.⁵⁰

En el *Domus* núm. 453⁵¹ se publicó un texto de Tomasso Trini sobre la exposición *Lo spazio dell'immagine* celebrada en el palacio Trinci, en Foligno, donde Fontana presentó su *Ambiente spaziale* de 1949. Trini se preguntaba sobre los artistas:

¿Qué han hecho? “Ambientes”, espacios para su imaginación, sus ideas y su obra. No es el momento de insistir con la teoría, basta con enfatizar la necesidad actual del arte de reaccionar ante el acondicionamiento ambiental, el contenedor, y actuar para imponer su carácter visual específico. Con el arte ambiental —no es una etiqueta— se entra en un vasto

47 *Domus* núm. 229, Milán, agosto 1948, pág. 36-37

48 *Domus* núm. 236, Milán, mayo 1949, portada

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

51 Trini, Tomasso, “A Foligno”, *Domus* núm. 453, Milán, agosto, 1967, Pág. 77-81



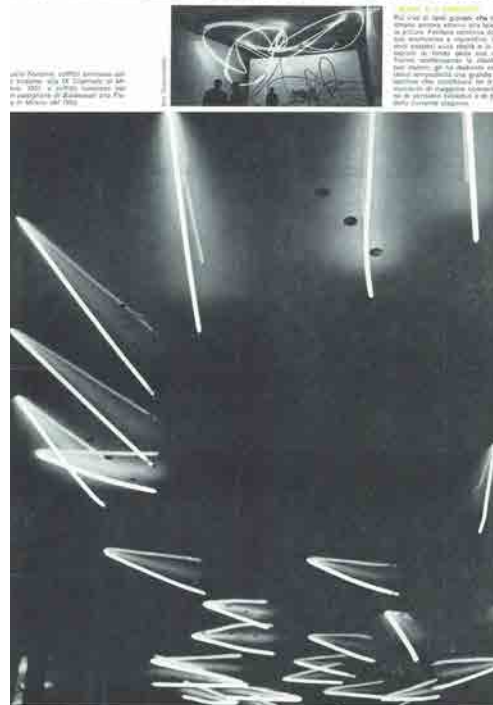
31



32

31-Escultura cerámica de Lucio Fontana en la portada de *Domus*
32- Artículo de Tomasso Trini sobre la exposición “Lo spazio dell'immagine” en Foligno

MOSTRE IN ITALIA: IL CIRCUITO È ANCORA CHIUSO



33

panorama de operaciones técnicas y de procedimientos que tienen como común denominador una nueva sensibilidad, una percepción cambiada del espacio y del tiempo: dimensión global, cíclica, inmediata.⁵²

El arte ambiental ha nacido con el arte pop y sus principios se encuentran en la investigación visual, óptica y cinética que, a través de la programación, tiende a controlar y determinar el comportamiento del espectador. El arte ambiental no es un concepto que haga referencia a un tipo o a las características específicas del espacio, sino que se refiere a lo que sucede en su contingencia: el espacio del espectáculo. Trini sostenía que, a diferencia del espacio arquitectónico, en los “ambientes” no se produce un problema de adaptación ni de funcionalidad práctica.

En las págs. 80-81 del mismo número de la revista se publicaron cuatro fotografías de espacios de los diferentes artistas que participan de la exposición: Pino Pascali, Getulio Alvani, Enrico Castellani y Gino Marotta. Todos mostraron su obsesión por el espacio blanco,



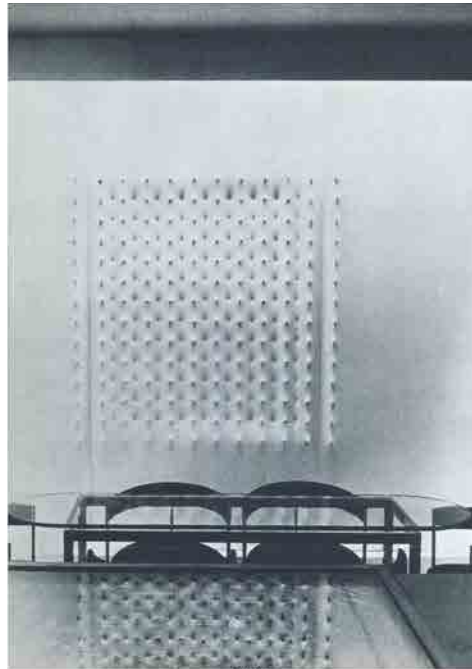
una finestra di Lucio Fontana in un punto: un'apertura, non una linea, non una fessura.

Adottando un principio, o suggerito da una filosofia, o ispirato da un artista, Nanda Vigo si era curata di un problema: di un problema per un nuovo modo di sentire lo spazio, di un modo di sentire lo spazio che non fosse quello abituale, di un modo di sentire lo spazio che fosse un problema, che fosse un'apertura, che fosse una linea, che fosse una fessura.

Nanda Vigo, 1968. Un appartamento a Milano.

UNA NUOVA PROPOSTA PER GLI INTERNI

34



35

monocromo y reflectante, con espejos que multiplican el espacio y líneas infinitas, con la ambición de destruir las esquinas y modificar la percepción del espacio mediante el tratamiento de la superficie. En el *Domus* núm. 466⁵³, publicado tras la muerte de Fontana, se reprodujo una entrevista que le hizo Tommaso Trini donde Fontana sostenía que lo que quería era reflejar que el arte había cambiado de dimensiones, la pintura había cambiado las dimensiones del cuadro, no las de los planos, sino las dimensiones como volumen e idea:

Adoptaremos la televisión para transmitir la forma a través del espacio, y estas son cosas que aún hoy me parecen válidas, porque la televisión es aun hoy un medio simple que atraviesa el espacio. Esto era el 'agujero': el espacio liberado [...]. El primer hombre hizo un signo en la tierra, y más tarde los asirios y los egipcios hicieron la segunda dimensión, el perfil, y luego la tercera dimensión, la perspectiva, con Paolo Uccello, que incorpora el primer, el segundo y el tercer plano. El cosmos es la dimensión incógnita. Para salir de la dimensión de Uccello, de esta fórmula, de este cuadro, de este concepto de cuadro, yo agujereo el lienzo, y lo rompo material y

34-35 Apartamento en Milán diseñado por Nanda Vigo con colaboraciones de Lucio Fontana 36-Pavimetro diseñado por Lucio Fontana en una obra de Leo y Luisa Parisi

53 Entrevista de Tommaso Trini a Lucio Fontana, *Domus*, núm. 466, Milán, septiembre 1968, Pág. 79-80

conceptualmente, liberándolo de la esclavitud de ese plano.⁵⁴

Fontana repetía que no inventó el agujero en el lienzo por darse placer de pintar a ambos lados del lienzo, sino para ir más allá de la pintura en sí. Sus conceptos espaciales lo exponen a un nivel de expresión donde su emotividad se concentra en el gesto de ruptura del lienzo. Los interiores que diseñó con Nanda Vigo, en los que su lienzo rasgado aparece en un muro, ponen en evidencia la fragilidad matérica del límite, haciendo que el elemento de arquitectura vuelva al objeto artístico.

Fontana realizó varios fragmentos de obras arquitectónicas como la *Parete spaziale* (1968) para un apartamento en la calle milanese Trezzo d'Adda, de Aldo Jacober. En 1961 realizó el *Soffito spaziale*, un cielorraso rasgado en un edificio residencial del arquitecto Luciano Baldessari; en el *Domus* núm. 368⁵⁵ se publicó una obra de Leo y Luisa Parisi en la que Fontana hizo los pavimentos con cemento negro y vidrio de Murano; y también su *Luce spaziale*, unas líneas de neón que flotaban en la escalera de ingreso a la IX Trienal de Milán.

El interior blanco y autónomo, tal como lo habíamos visto hasta entonces, era un espacio en permanente implosión que Fontana transformó en un interior en estado latente de explosión a través de los "agujeros" de sus "luces espaciales" y sus superficies en permanente tensión que muestran un espacio en el que se fija el paso de un estado al otro, de la implosión a la explosión. Por lo general, los interiores blancos son obras de arte totales que se resisten a introducir productos del mundo estandarizado, donde el arquitecto tiene el control de cada detalle, de sus superficies, sus acabados, sus muebles y sus objetos; un espacio sordo que implosiona en un ambiente, y que Fontana comenzó a imaginar con grietas y fisuras.



l'ultimo piano, con la vista del lago



36

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ *Domus* núm. 368, Milán, julio 1960, Pág.67

I nuovi grattacieli di Chicago

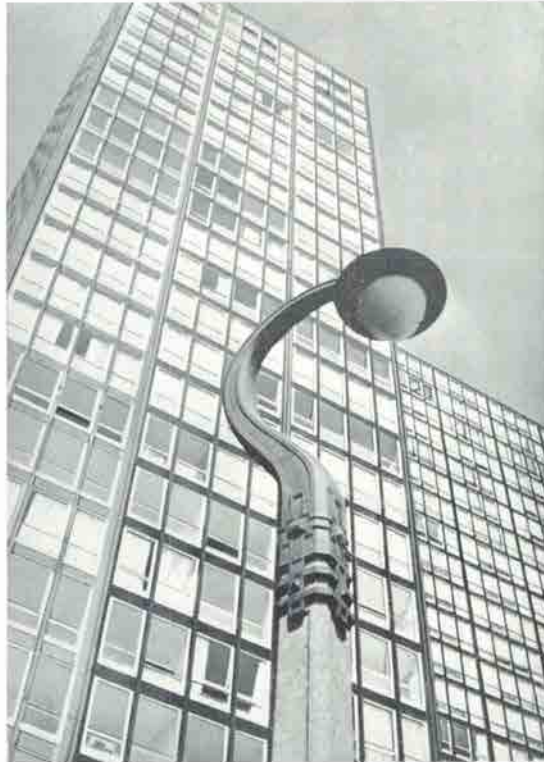
di Ludwig Mies van der Rohe, arch.

A Chicago si arriva da New York in quattro ore di aereo volante sopra un terreno di caratteristiche variabilissime. Chicago stessa, pur essendo solo ad un quarto della distanza fra le coste atlantica e quella del Pacifico, è di carattere simile di vita e di mentalità strettissime da quelle che si riscontrano sulla costa degli U.S.A.

Chicago insomma, è un po' la fine dell'«Est» e l'inizio del «West»; e la fine non solo geografica di un mondo che ha dietro di sé tutta una tradizione di cultura e che vive giorno per giorno entro questa tradizione, ma è anche l'inizio di quel mondo che ha per tradizione solo lo spirito di avventura dei pionieri alla conquista di nuove terre.

L'insediato, o lo scinto che s'ha di voglia, di tutti questi elementi, rivela la vita frenetica, e tutta l'energica attività di Chicago.

In questa cornice dove non c'è tempo per la contemplazione e solo l'azione ha importanza, come in ogni successo di fenomeni, e quindi di civiltà, o dove la tradizione non è un peso perché è solo un'eco di concetti e forme lontani, Mies van der Rohe ha costruito questi due edifici di altissimo e per ora alcuni padiglioni del «M.I.T.» (Massachusetts Institute of Technology). Non voglio con ciò concludere che i due grattacieli di Mies van der Rohe potessero nascere solo in questo ambiente dalle caratteristiche così svariate, ma sento e che qui, in una tale mescolanza di idee di



quasi di tendenze, allo stato ancora primitivo, i suoi grattacieli sono, anche se tanto diversi dagli altri, un'espressione naturalistica.

Tutti quei canonici Facchinetti di Mies van der Rohe, dai famosi sempre sempre (come T. e Brno e padiglioni alla Fiera di Barcellona), ma dobbiamo riconoscere che la stessa architettura, di una purezza formale che mette l'accento di un cristallo, prende qui, proprio in relazione all'ambiente, un valore più reale, più vero. Potremmo dire la stessa cosa degli altri due grattacieli recenti sorti a New York: l'ONU ed il Lever Building, i quali si sono-

Fronte dei due grattacieli sulla Princes Street. L'aspetto esterno, non è che la collezione dei semplici elementi costruttivi: la struttura generale è quella

de accendata in ferro, le pareti di ricompartimento, fino a spigoli, in acciaio. I due grattacieli stanno nella pianeggiante lingua di terra Michigan,



LAS CASAS DE VIDRIO

En el ámbito de su trabajo, los arquitectos modernos pasaron de diseñar todo, una obra de arte total, a componer fragmentos de modernidad que condensan rastros de arquitectura. Su obsesión por romper los límites entre interior y exterior se refleja en las casas de vidrio cuyo interior traspasa los límites y toda la arquitectura pasa a ser interior. A través de las casas de vidrio se estudia una forma de ver, una mirada específica sobre el espacio doméstico y los actores (personas o mobiliario) que construyen toda una forma de vida.

37-Publicación de Lake Shore Drive de Mies van der Rohe
38- Interior de un Apartamento de Lake Shore Drive diseñado por la Knoll Planning Unit



38

EL INTERIOR GENÉRICO

El espíritu moderno es un espíritu social, y los objetos modernos no son solo para una clase social alta, sino para todos. Todos los objetos son iguales en lo que se refiere a la forma. A través de eso se manifiestan como modernos. Si se hace de otra manera entonces es incorrecto, antisocial y, por tanto, no es moderno.⁵⁶

En el *Domus* núm. 275⁵⁷ se publicaron los edificios de vivienda de Lake Shore Drive, obra de Mies van der Rohe, bajo el título “*I nuovi grattacieli di Chicago*”. En el artículo se muestra el exterior de las torres y alguna fotografía del vestíbulo de ingreso. Sin embargo, el artículo del *Domus* núm. 347, publicado bajo el mismo título, se centraba en el interior, una unidad de muestra perteneciente a la *Knoll Planning Unit*, dirigida por Florence Knoll, donde se establecen los parámetros de amueblamiento de estas unidades genéricas que se reproducirán en vertical. Este apartamento genérico contaba con sillas de Harry Bertoia con tapizados de diferentes colores y algunas sillas y muebles de los Eames junto con mesas de Florence Knoll. El apartamento genérico estadounidense estaba amueblado con diseños de grandes empresas fabricantes de muebles (Knoll, Cassina, Herman Miller, etc.), tal como puede verse en artículo publicado en el *Domus* núm. 338⁵⁸ bajo el título “*Due appartamenti a New York*”.

En el *Domus* núm. 386⁵⁹ se publicó el artículo “*Su quattro piani*” que reproducía una exposición de la firma Tecno, muy similar al lenguaje que utilizaba Knoll para mostrar sus muebles. En una fotografía nocturna de un edificio, el contraluz borra la arquitectura y muestra escenas domésticas desde el exterior. El mismo tipo de mobiliario se repite en los diferentes niveles, y solo varía el color del tapizado. En la descripción del mobiliario, mueble y diseñador van unidos, es tan relevante el uno como el otro.

El artículo publicado en el *Domus* núm. 372⁶⁰ sobre un edificio de

56 Loos, Adolf, “Die moderne Siedlung”, *Der Sturm*, Viena, febrero de 1927 (versión castellana: “La colonia moderna”, en Opel, Adolf y Quetglas, Josep [eds.], *Adolf Loos. Escritos II 1910-1931*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993).

57 *Domus* núm. 275, Milán, octubre 1952, pág. 1-3

58 *Domus* núm. 338, Milán, enero 1958, Pág. 34

59 *Domus* núm. 386, Milán, enero 1962, pág. 44-45

60 *Domus* núm. 372, Milán, noviembre 1960, pág. 13-23



39

Angelo Mangiarotti y Bruno Morassutti en Milán titulado “*Casa meublée a Milano*” muestra unos apartamentos que pueden alquilarse con muebles en serie. El edificio no tiene terrazas ni balcones, y sobre la fachada los espacios se organizan sin compartimentaciones, con una sala abierta con subdivisiones móviles que permite que la vida del interior se proyecte hacia el exterior. El interior de estos apartamentos es lo que marca la diferencia detrás del cerramiento homogéneo. La transición entre las fotografías que muestra el volumen exterior y el interior del edificio son una par de fotografías tomadas a la altura del volumen del edificio desde un punto de vista aéreo, paralelo al ocupante. Las fotografías son de Giorgio Casali, responsable de la imagen de la revista durante más de treinta años (1951-1983), y responsable también de cerca de treinta portadas en colaboración con el técnico gráfico Giovanni Frascini.

La relación de Ponti con Casali comenzó con el reportaje del barrio milanés QT8 del arquitecto Piero Bottoni y se consolidó con las fotografías de la silla *Superleggera*, según apunta Angelo Maggi.⁶¹

⁶¹ Maggi, Angelo y Zannier, Italo, *Giorgio Casali Photographer. Domus 1951-1983. Architecture, Design and Arte in Italy*, Silvana Editoriale, Milán, 2013, pág. 54.

39- “Casa meuble” de Angelo Mangiarotti y Bruno Morassutti en Milán fotografiado por Giorgio Casali
40- Apartamento para exposición de la firma Tecno



40

Casali construyó a través de *Domus* la imagen de una generación. En una entrevista a la hija de Ponti, Lisa Licitra Ponti, quien trabajó en *Domus* desde 1948, esta afirma:

El éxito de *Domus* en el período de posguerra, tal como reconoció mi padre, se debió al hecho de que se trataba de una revista en la que la fotografía era más importante que el texto: grandes imágenes y textos breves. Y era popular en todo el mundo.⁶²

En una carta que Lisa Ponti y Marianne Lorenz enviaron desde la redacción de *Domus* a José Antonio Coderch para intentar concertar una visita para fotografiar una casa de Coderch en Cadaqués y el edificio de viviendas de la Barceloneta, hablan del fotógrafo como “nuestro Casali”. En la carta apuntaban que “nuestro Casali” era mucho más que el fotógrafo de la revista, era “los ojos de Ponti”. Las fotografías iban firmadas como Foto Casali-Domus.⁶³ Lisa Ponti apunta que su padre nunca aprendió ni quiso usar una cámara, pero que podía identificar nuevas tendencias en la fotografía confiando en buenos fotógrafos y arquitectos capaces de “crear imágenes cargadas en significado, como es el caso de Charles Eames, Ettore Sottsass, Tapio Wirkkala, quienes produjeron imágenes que eran pura experimentación visual”.⁶⁴ En la segunda dirección editorial de Ponti, la revista pasó a ser “una revista de arte que sueña en convertirse en una obra de arte”.⁶⁵

Robert Elwall dijo que el trabajo de Casali “condicionó profundamente la forma que el mundo interpretó la arquitectura italiana, al igual en Estados Unidos gracias a la calidad de las imágenes de Ezra Stoller”.⁶⁶ Según apunta Angelo Maggi, Elwall fue el primero en comparar el trabajo de Casali con el estereotipo ideológico estadounidense definido por la cultura fotográfica creada por Stoller, Julius Schulman y Bill Hedrich, los fotógrafos más representativos de su tiempo. La famosa fotografía que Peter Stackpole publicó en la revista *Life* en 1950, en la que se ve a Billy Wilder sentado en una silla de los Eames, registra

62 Ibid., pág. 51.

63 Ibid., pág. 5.

64 Ibid., pág. 5.

65 Pontiggia, Elena, “Domus la revista che divenne un’opera d’arte” (entrevista a Lisa Ponti), *Il Giornale*, 11 de diciembre de 1966.

66 Elwall, Robert y Carullo, Valeria (eds.), *Framing Modernism. Architecture and Photography in Italy 1926-1965*, Estorick Foundation, Londres, 2009, pág. 22.



41



42

el movimiento de la silla a través de la multiplicación de Wilder en el recorrido, la misma técnica que utilizó Casali en 1964 para registrar una butaca reclinable de Cassina. Al igual que las fotografías de Shulman, las de Casali también incluyen actores, que en cada imagen parecen desarrollar alguna actividad congelada por la fotografía, pero que intenta mostrar un interior en permanente cambio. La fotografía es una escena dentro de una secuencia de movimientos en un interior mutante fotografiado desde unos puntos de vista imprevistos y perspectivas inusuales.

En algunas fotos de interiores domésticos de Casali las personas dan la espalda, o solo se ven las cabezas, lo que permite proyectar la dimensión del espacio a través del fragmento que no se muestra. Unas de las fotografías más icónicas de Casali y que consolidaron su carrera son las que tomó para promocionar la silla *Superleggera* de Gio Ponti. En una de ellas aparece una mujer de espaldas sosteniendo una *Superleggera* con una cuerda que cuelga de un dedo, y en otra aparece un niño sosteniéndola con una sola mano, capturando su intensa liviandad (la silla esta construida con madera de fresno y caña india y pesaba 1,7 kg).

Casali también colaboró con las empresas fabricantes de muebles que *Domus* promocionaba, como Cassina, Gavina, Knoll y Kartell.

En el *Domus* núm. 350⁶⁷ se publicó el primer anuncio de la *Superleggera* de Ponti, producida por Cassina desde 1952, y en el núm. 352 un artículo donde se dice que la silla no hace acrobacias formales para lograr su fortaleza, sino que es resultado de unas

67 *Domus* núm. 350, Milán, enero 1959, Pág. 21

41- Billy Wilder sentado en una silla de lo Eames publicada en la revista Life en 1950

42-Fotografía de Giorgio Casali de una butaca producida por Cassina en 1964

43- Artículo sobre la "Superleggera" de Gio Ponti

44- Fotografías de Giorgio Casali de la silla "Superleggera".



43



44

técnicas constructiva y visual. Esta silla se presenta como un objeto que hace uso de la “solidez necesaria”, exacta, que utiliza el mínimo material necesario: “No es una silla para lanzar al aire, sino que pretende reeducar a prestar atención por las cosas finas”.⁶⁸

En el *Domus* núm. 334⁶⁹ se publicó la casa para la familia Campigli bajo el título “*Una casa a pareti apribili*”, diseñada por Ponti, donde los muros plegables diluyen el límite de cada espacio ampliando la dimensión del espacio mediante la agregación de habitaciones. Los ambientes que dan a fachada se unifican en un único espacio con conexión directa con la terraza a través de una “ventana amueblada” continua.

La silla liviana, de sección mínima y esbelta, no encuentra posición fija en los interiores de Ponti. Parece formar parte de la categoría que agrupa a las paredes móviles, cuya presencia frágil esta en permanente mutación. Estos elementos desempeñan un papel opuesto a los muebles pesados que en las plantas de las obras de Ponti fijan

68 *Domus* núm 352, Milán, marzo 1959, Pág. 44-45
 69 *Domus* núm. 334, Milán, Septiembre 1957, Pág. 21



45

los puntos de vista desde los que traza las vistas largas. A través de esos muebles pesados, Ponti parece definir los puntos de vistas fijos como una forma de anclar la posición en el espacio, mientras que el resto de muebles tienen que ser fácilmente desplazados para no obstaculizar los puntos de vista ni entorpecer las vistas. A este segundo grupo pertenece la silla *Superleggera*, al grupo de los muebles voladores.



46



47

ESCENAS GENÉRICAS

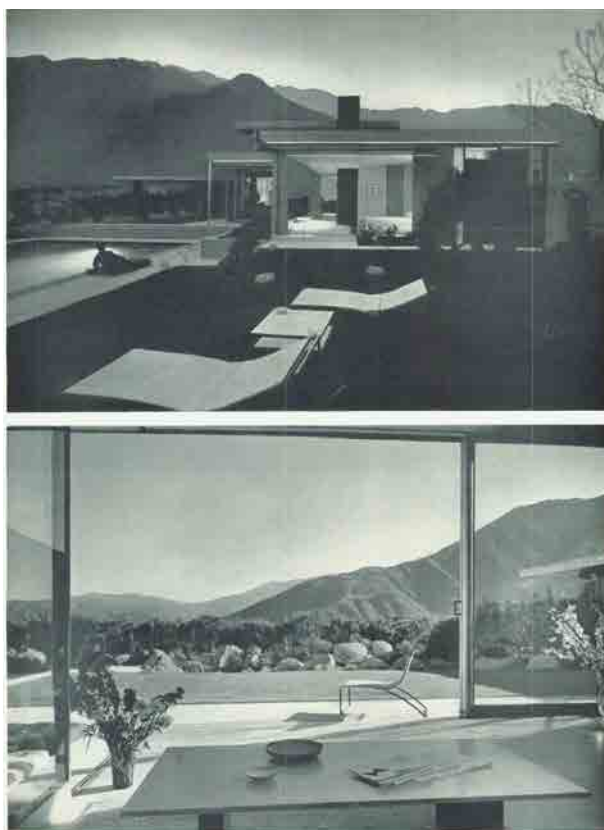
Un fotógrafo hábil siempre tiene su propio estilo, tanto como un dibujante o un pintor [...], y más aún [...], el carácter propio del espíritu artístico de cada nación se declara [...] abiertamente en las obras salidas de diferentes países [...]. Nunca un fotógrafo francés podrá confundirse [...] con uno de sus colegas del otro lado de la Mancha.⁷⁰

En artículo en el que se publica la casa que Richard Neutra construyó para Edgar Kaufmann en el desierto de Colorado se ubica en el apartado “*Spettacolo del mondo*”. Ponti no habla de un espectáculo americano o dirigido a un público específico, sino que esta megaproducción de la arquitectura se dirige al público internacional:

La construcción es interesantísima, y nos fascina incluso con la inmensa distancia que la separa de nuestro mundo.

70 Figuer, Louis, *La fotografía en el Salón de 1859*, París, 1860, pág. 5, citado en Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk* [1928-1940] (versión castellana: *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, pág. 132).

- 45- Casa Campigli diseñada por Gio Ponti
- 46- Silla diseñada por Gio Ponti producida por la Knoll Internacional y fotografiada por Giorgio Casali
- 47- Artículo sobre la casa en el desierto de Colorado de Richard Neutra



48

La vanguardia de nuestra arquitectura no es la vanguardia excepcional de Neutra [...]. Esta casa fascina por su excepcionalidad, viene a representar la tendencia y el espíritu moderno con la pureza y lo absoluto de un caso límite.⁷¹

Ponti hace referencia a la imposibilidad de reproducir una obra como la de Neutra en el contexto europeo y dice:

Nosotros conocemos la emoción de la arquitectura antigua, o aquella que dominan el paisaje (clásica) o se disfraza de paisaje (románica), pero esta arquitectura es 'pura' del paisaje natural. La casa del desierto de Neutra es la imagen de la libertad total, tanto contextual como estilística, formal, cultural, tradicional e histórica.⁷²

¿Cuál es ese nuevo espectáculo del mundo que tanto fascina a Ponti?

71 *Domus*, núm. 227, Milán, agosto 1948, Pág. 1-2
72 *Ibid.*

48-Casa en el desierto de Colorado de Richard Neutra
49-50- Casa diseñada por Craig Ellwood para "Arts and Architecture"



La casa tipo 1928
El "Arts and
architecture"

En esta casa, el espacio interior se define por la retícula de pilares que soportan el techo, y no por las paredes. La transparencia destruye el sentido de interioridad.



49

En *Domus* se publicaron varias obras de Neutra: “*La casa nel deserto*” en Colorado (núm. 227), “*Casa a Corona, California*” (núm. 294) y “*Una villa di Neutra ad Hollywood*” (núm. 372). Todas ellas aparecieron con las que con el tiempo se convertirían en unas de las fotografías más famosas de la historia de la arquitectura. Estas imágenes de Julius Shulman no se centran tanto en mostrar la casa en su totalidad, sino en transmitir una escena, un momento que implica una determinada forma de vida. En casi todas las fotografías aparecen personas, muebles, objetos o vestimentas que dejan rastros de actividad. El sol que atraviesa las ventanas también es una forma de insinuar que la fotografía es solo un instante dentro un espacio en permanente cambio. Las fotografías de Shulman nunca son estáticas; evita la frontalidad, y en su mayoría, las sombras son largas y buscan los puntos de fuga que hace más profunda la perspectiva. La planta libre estructurada por la retícula de pilares combina el movimiento sin obstrucciones con la liberación de las visuales. La transparencia destruye el sentido de interioridad. Como indica Sylvia Lavin:

Mientras que la transparencia de las casas destruye cualquier sentido convencional de espacio interior, las paredes de vidrio producen una mirada unidireccional omnipresente y fenomenológica. En la casa Farnsworth, por ejemplo, y a pesar de las quejas de su cliente, Mies no podía concebir una mirada recíproca que penetrara desde el exterior.⁷³

Las fotografías de Shulman son reflejo de la mirada de ese espectador omnipresente pero escondido, el sujeto que siempre negaba Mies. En las casas de vidrio nunca hay nadie del otro lado: la casa Farnsworth está lo suficientemente aislada, y el río Fox la separa aún más de un posible espectador; la casa de Johnson en New Canaan está rodeada por las casas de sus amigos, espectadores aceptados y controlados. Sin embargo, las casas de Neutra están en el desierto o en las colinas de Los Ángeles. La casa de vidrio se vuelve una pantalla para un selecto número de espectadores, un público tan diseñado como la propia casa. Sylvia Lavin continúa puntualizando:

⁷³ Lavin, Sylvia, “Richard Neutra and the Psychology of the American Spectator”, *Grey Room*, núm. 1, otoño de 2000, págs. 42-63.



50

En el paisaje suburbano cada vez más densificado y congestionado, el muro ventana especulativo se vuelve una característica genérica de la sala de estar estadounidense [...]. La potencial trasgresión de la privacidad a través de la ventana suburbana se refuerza por la rápida inserción de la televisión, que no solo permitió ver las miradas del mundo exterior, sino que produjo el temor de que el mundo exterior pueda mirar hacia adentro.⁷⁴

Algunas de las casas promovidas dentro del programa Case Study Houses de la revista californiana *Arts and Architecture* se publicaron en los números 291, 320 y 360 de *Domus*. La casa de Craig Ellwood de 1959 en Beverly Hills, se muestra a través de fotografías de Marvin Rand, un fotógrafo tras la sombra profesional de Shulman. Esther McCoy fue su promotora, y lo definía como “uno entre la media docena de fotógrafos que establecieron los estándares para esta profesión relativamente nueva”. Rand era un miembro honorario del *American Institute of Architects*, algo poco usual para un fotógrafo, y entre sus clientes se encontraban los Eames, Louis I. Kahn y Craig Ellwood. Las fotografías que Rand tomó de la casa de Ellwood presentan muchas similitudes con las de la casa de Neutra de Schulman: sombras largas, muebles desordenados que insinúan la presencia de un usuario y personas en planos lejanos que no parecen percatarse

50-Casa Hunt de Craig Ellwood
fotografiada por Marvin Rand
51- 52-Casa para “Arts and
Architecture” diseñada por Craig
Ellwood y fotografiada por Marvin
Rand



51

de la presencia de la cámara. Los espacios están casi vacíos, pero siempre hay alguna pista de ocupación: muebles u objetos desordenados, cigarrillos o vasos usados, luces encendidas o personas a lo lejos. El fotógrafo toma el papel de intruso, ese sujeto que Mies ignora y niega y cuya presencia no parece percibir el propietario de la casa.

Una de las fotografías más fílmicas tomadas por Marvin Rand aparece en el *Domus* núm. 349⁷⁵ y pertenecen a la casa Hunt de Craig Ellwood. Tomada desde un punto de vista escondido, detrás de una puerta en el ángulo opuesto en diagonal, un hombre detrás de otra puerta parece observar estático al perro, el actor principal de la escena. La luz que entra por el ventanal de suelo a techo ilumina al perro, como si se tratara de una iluminación preparada. El perro no parece percibir la presencia ni del propietario ni el fotógrafo, y la imagen crea una tensión estática entre ambos personajes. Sin embargo, se entiende que la escena se modificará en la próxima toma, el sol cambiará de posición o el perro percibirá la presencia de su dueño.

A diferencia de Schulman, Rand toma algunas fotografías frontales. La última que aparece en el reportaje de la casa para *Arts and Architecture* de Craig Ellwood, reproducida en el *Domus* núm. 360⁷⁶ muestra una vista simétrica y centrada del patio, con el pilar en el centro que el suelo aparece como una junta del pavimento y en el techo como un elemento estructural. A un lado de este eje hay un sillón de Hendrik Van Keppel y Taylor Green y una silla de los Eames producida por Herman Miller. La *Aluminium Chair EA 115/116* fue diseñada por Eames y forma parte del *Aluminium Group*, grupo de sillas diseñadas en 1957 para que utilizarse tanto en el exterior como en el interior. El primer nombre con el que fueron conocidas fue *The Indoor-Outdoor Group*, tal como anunció Herman Miller en 1958 acompañado de un texto donde dice que su uso puede ser tanto para viviendas como para vestíbulos de hotel, recepciones, comedores, etc.



52

75 *Domus* núm. 349, Milán, diciembre 1958, Pág. 28

76 *Domus* núm. 360, Milán, noviembre 1959, Pág. 9

EL MUEBLE GENÉRICO

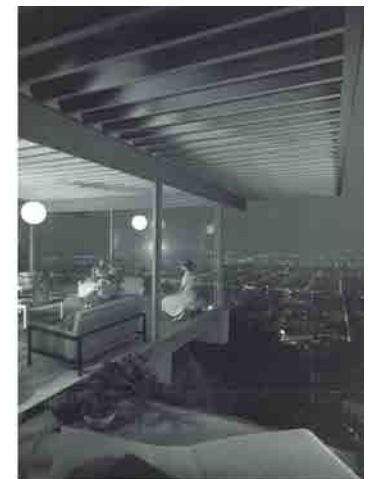
Se constata que esos objetos han sido elegidos entre la banalidad más perfecta son los que mejor representan los objetos tipos, satisfaciendo así el deseo del espíritu de relacionarlo todo con la unidad, que es una de sus constantes. Además, esos objetos banales tienen la ventaja de una legibilidad perfecta y, al ser reconocidos sin esfuerzo, evitan la dispersión, la desviación de la atención que quedaría perturbada en su contemplación por singularidades, por lo desconocido, lo mal conocido.⁷⁷

Si comparamos la publicación de las *Case Study Houses* en *Domus* con las casas de New Canaan de Johnson, veremos que el mobiliario utilizado responde a un catálogo acotado de objetos que se repiten sistemáticamente. Uno de los muebles más utilizados es la *lounge chair* con otomana (VKG) de Van Keppel y Green de 1946, un sillón exterior directamente relacionado con el ventanal practicable de suelo a techo que permite moverlo libremente de la sala al patio. Este sillón fue uno de los primeros muebles pensados para ser utilizado tanto en el interior como en el exterior (en las décadas de 1920 y 1930 los muebles se diseñaban para su uso exclusivo interior o exterior, de modo que en la mayor parte de los casos el material no era apto para el exterior). Hendrik Van Keppel y Taylor Green diseñaron la silla con estructura metálica y usaron cuerda marina para tejer la superficie. Sus muebles livianos eran fáciles de transportar y cambiar de posición. La gran difusión del mueble de Van Keppel y Green tiene que ver con que lo alquilaban a los estudios de Hollywood, lo que ayudó a su amplia difusión (por ejemplo, aparece en la escena en la piscina de la película *Gigante*). La primera exposición de *Good Design*, celebrada en el MoMA en 1950, incluyó una VKG que más tarde pasó a la colección permanente.

Unas de las fotografías más famosas de la arquitectura moderna (la Case Study House 22, de Pierre Koenig, y la casa Kaufmann de Neutra) de Julius Shulman incluyen un sillón VKG, de modo que establecen una conexión con un tipo determinado de arquitectura,



53



54



55

53-Lounge chair de Van Keppel y Green (VKG) en la casa Kaufmann de Richard Neutra

54- VKG en la casa de Pierre Koenig

55- Anuncio de VKG

77 Ozenfant, Amadée y Le Corbusier, "L'Angle droit", *L'Esprit Nouveau*, núm. 18, París, 1923 (versión castellana: "El ángulo recto", en *Acerca del purismo*, op. cit., pág. 110).



56

57



58



59

56-Sillón BKF publicado en Domus
 57 Propuesta de Ignazio Gardella de un apartamento urbano
 58-Sillón BKF en la portada de Domus
 59- Sillón "Tripolino" en un interior de Ignazio Gardella

mobiliario y modo de vida que perdurará durante muchos años.

Al igual que los anuncios del *Aluminium Group* de los Eames, los de la VKG aparecen con el título "*Outside In*" en alusión al uso exterior e interior de estos muebles.

Otra pieza de mobiliario que se sitúa en el límite entre interior y exterior y que aparece en fotografías de casas de las costas Este y Oeste de Estados Unidos publicadas en *Domus* es el sillón BKF. Diseñado en 1938 por Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, de quienes toma sus iniciales, no fue hasta mediados de la década de 1940 que no comenzó a distribuirse en Estados Unidos tras haber recibido un premio del MoMA. Producido por Artek Pascoe Inc. (1941-1948) y Knoll Associates (1949-1951), el sillón fue incluido en la exposición del MoMA *The Biomorphic Look*.⁷⁸

Los sillones BKF y VKG fueron conocidos en *Domus* a través de las publicaciones procedentes de Estados Unidos, y el BKF comenzó a difundirse por Europa gracias al auspicio de la revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*; su máxima difusión se produjo en la década de 1950. En un artículo de Lina Ponti publicado en el *Domus* núm. 243 se dice:

Hasta ahora la silla italiana no ha salido, a excepción de la antigua Tripolina que, tomando la nacionalidad estadounidense, se llama ahora Hardoy. No queremos competir en el extranjero, esperamos con hermética elegancia que venga un enamorado importador de Estados Unidos a conquistarla.⁷⁹

El artículo evidencia el poco movimiento que había de muebles italianos hacia Estados Unidos, y se reclamaba la autoría de la silla BKF que se veía como una variante de la Tripolina. La primera publicación en la que aparece la Tripolina es en el *Domus* núm. 161⁸⁰, en un proyecto de Ignazio Gardella que la dibuja en planta, rodeada de otros sofás y cerca de un invernadero, un espacio para plantas y de transición entre interior y exterior. En un dibujo sobre este interior realizado por Adriano Spilimbergo se muestra un fragmento de la Tripolina donde puede verse que la silla no pertenece al conjunto de la

78 Véase el artículo publicado por Pablo Pschepiurca " BKF: Anuncio di una Modernita" en *Casabella*, núm. 711, Milán, 2003.

79 *Domus* núm. 243, Milán, febrero 1950, Pág.34

80 *Domus* núm. 161, Milán, mayo 1941, Pág. 21

sala, ni está situado sobre la alfombra. La Tripolina, al igual que el sillón BKF, es un objeto suelto en el espacio que habita en el límite entre interior y exterior.

La versión italiana del sillón VKG son los sillones de ratán o mimbre que, a partir de la década de 1950, comenzaron a aparecer en los interiores y los exteriores domésticos publicados en *Domus*. En la Trienal de Milán de 1951 se expusieron dos butacas, una de Franco Albini y otra de Alberti Reggio, que obtuvieron la Medalla de Oro. Los ejemplos más publicados son la butaca *Margherita* (1951) de Franco Albini, otra butaca de 1959 de Umberto Riva y otra de 1962 de Giovanni Travasa.

Una muestra de la importancia que empezaron a tener estos productos frente al reinado del plástico es el anuncio de Kartell publicado en el *Domus* núm. 563:

Ha rechazado la madera por razones culturales. Hoy no la usa por razones culturales y ecológicas. Mañana no los usará por razones culturales, ecológicas y porque, en cualquier caso, ya no habrá más.⁸¹

Kartell empezó a fabricar en 1949. En el anuncio se dice que la colección se basaba en trabajar el plástico transformándolo según su naturaleza, sabiendo que la destrucción de los recursos naturales, sobre todo de la madera, constituye una amenaza para nuestro planeta. El anuncio postula que se acusa al plástico genéricamente apelando al buen gusto, en el sentido estético, para reivindicar una vuelta a la naturaleza mediante el uso de la madera, el mimbre o la caña. El anuncio acaba con un pronóstico, que su colección futura será la elegida, casi de manera obligatoria, incluso por los amantes del “falso rústico y de la madera en bruto, pues ellos habrán terminado de destruir los bosques”.

En el *Domus* núm. 405⁸² se publicó una selección de los diseños más relevantes realizados en ratán que, al igual que los sillones VKG y BKF, son livianos y pueden ocupar el límite entre interior y exterior, especialmente en las casas mediterráneas de veraneo. La producción no se limita solo a asientos, sino que incluye desde cestas y objetos decorativos hasta muebles bar, mesas y mecedoras.

81 *Domus* núm. 563, Milán, octubre 1976, Pág. 23
82 *Domus* núm. 405, Milán, agosto 1963, Pág. 147



60



61

- 60- Anuncio de Kartell
- 61-Selección de mobiliario realizado en ratán.
- 62-Artículo sobre muebles realizados en bambú y ratán
- 63-Terraza urbana con muebles de mimbre
- 64-Interior doméstico con muebles de mimbre



62



63



64

En un artículo/anuncio publicado en el *Domus* núm. 406⁸³ se dice que Bonacina Perantonio comenzó en 1954 una colaboración técnico artístico con arquitectos que desarrollan sus diseños, entre ellos Gio Ponti, Marco Zanuso o Gastone Valsecchi.

En el *Domus* núm. 127⁸⁴ se publicó un artículo titulado “*Domus sceglie per voi e per la vostra casa le migliori idee dalle riviste di tutto il mondo*”, donde una silla de bambú y ratán destaca por su ligereza y elasticidad como objeto de jardín. En los primeros números de *Domus* estos muebles se publicaban solo en el exterior, pero en el núm. 138⁸⁵, bajo el título “*Per il mare*”, se publicaron una serie de muebles de mimbre pensados para casas de verano.

En el *Domus* núm. 143⁸⁶ se publicó una terraza urbana con muebles de mimbre, todos ellos tapizados con telas de rayas blancas y azules, recreando una escena vinculada al imaginario veraniego y marino, un semiinterior y un semiexterior rodeados de naturaleza en el medio de la ciudad.

En el *Domus* núm. 158⁸⁷ se publicó un anuncio de un mueble de mimbre en un interior doméstico, y a partir del núm. 295⁸⁸ se comenzaron a publicar muebles de ratán tanto para el interior como para el exterior: “Estos muebles de jardín son de ratán indio elaborado en Italia. La parte interna del ratán es un material más fino y puede usarse en muebles destinados al interior”. En el artículo se resalta que se trataba de un material de fibra muy resistente, elástica, transparente y de aspecto ligero.

Uno de los muebles publicados, diseño de Anna Monti, era una silla con estructura de tubo metálico y asiento de mimbre. Con medidas más amplias que un sillón convencional, la elasticidad propia del material aumenta el confort y permite múltiples posiciones. Al igual que en el sillón BKF, estos sillones no estructuran su posición en el espacio doméstico ni tampoco fijan una forma de uso hacia el sujeto; al contrario, incitan a buscar posturas no convencionales. Estos muebles comienzan a liberarse de la relación funcional con el espacio y se mueven por los espacios hasta traspasar sus límites.

En los núms. 296 y 280 de *Domus*⁸⁹ se publicó una silla derivada de

83 *Domus* núm. 406, Milán, setiembre 1963, Pág. 13-14

84 *Domus* núm. 127, Milán, julio 1938, Pág. 60-61

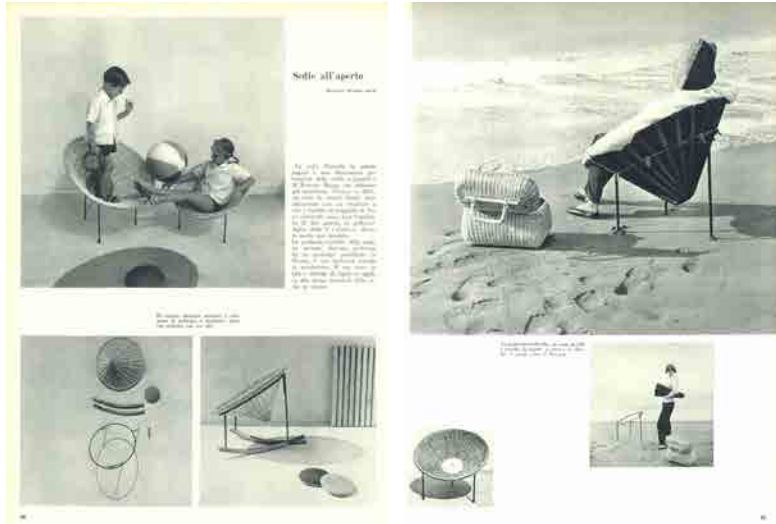
85 *Domus* núm. 138, junio 1939, Pág. 60

86 *Domus* núm. 143, Milán, noviembre 1939, Pág. 31

87 *Domus* núm. 158, Milán, febrero 1941, Pág. 22

88 *Domus* núm. 295, Milán, junio 1954, Pág. 48-51

89 *Domus* núm. 296, Milán, julio 1954, Pág. 46-47



65

la *Girasole* de Roberto Mango, un cono de mimbre y una estructura de hierro negro escalada a una versión diminuta de la original. En las fotografías aparecen unos niños jugando en las sillas, uno parado y otro con las piernas estiradas. Ninguno de ellos está sentado, sino que, vestidos de verano, juegan con pelotas de playa en el interior de la casa. En otras fotografías la silla aparece desmontada, y pueden verse los cinco elementos que la componen. En otra página se muestra otra versión de la misma junto a una cesta de mimbre, la *Poltrona-ombrello*, con un cono de tela y una estructura de madera que puede plegarse como un paraguas y llevarse a la playa.

En un artículo de Vittorio Prina sobre la obra de Franco Albini publicado en el *Domus* núm. 729⁹⁰ dice que su trabajo solo puede apreciarse a partir de los tipos estructurales que los genera. Prina reconoce tres tipos de principios estructurales en los muebles de Albini: uno a base de ensanchar la sección de los materiales en las uniones, un segundo como unión con piezas entrecruzadas en x y un último como una especie de "pedestal" que conforma una base pesada que soporta el peso. La butaca Margherita pertenece a este tercer grupo, y su base logra ser estable aún en suelos irregulares.

Las butacas de mimbre se desplazan continuamente del jardín a la sala, hasta el punto de llegar a fabricarse con ruedas para facilitar su movimiento, como el modelo "*Ornella, la poltrona a rotelle*", de Giovanni Travasa, o el asiento que cuelga del techo y no toca el suelo, ambos

90 *Domus* núm. 729, Milán, Julio 1991, Pág. 70



66

65-Silla "girasole" de Roberto Mango
66-Anuncio del sillón "Margherita" diseñado por Albini y producido por Vittorio Bonacina.

67- Anuncio del sillón "Ornella" diseñado por Giovanni Travasa y producido por Vittorio Bonacina

68- Un "cesto-sedile" diseñado por Nanna y Jorgen Ditzel

69-70 Artículo sobre los productos en Bambú diseñados en Copenhagen



Dalla Danimarca: un cesto-sedile



69



70



67



Dalla Danimarca: sedia e tavoli, in bambù

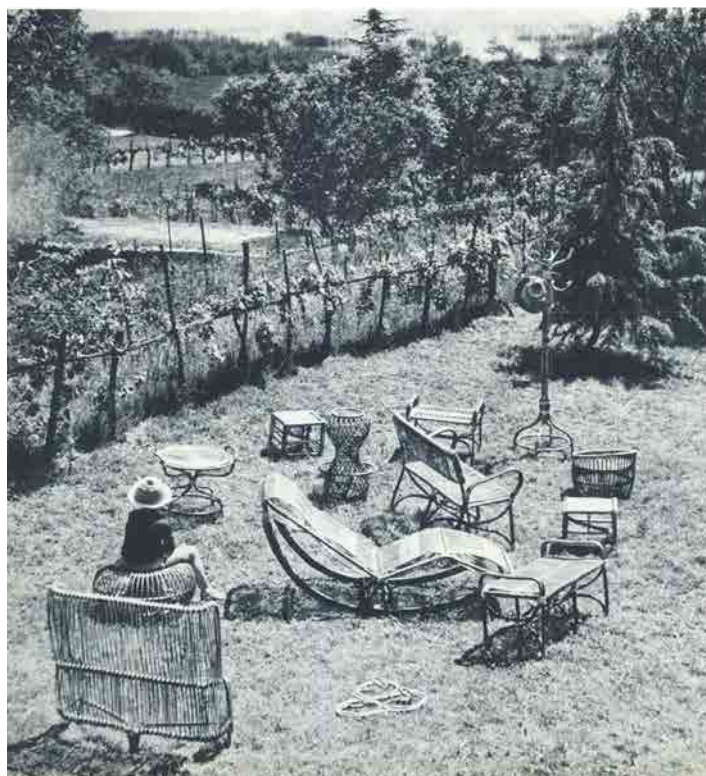
68

fabricados por Vittorio Bonacina.

En los números de *Domus* de 1960-1965 comenzó a mostrarse el mueble de mimbre ya totalmente aislado de la casa, sin rastros del escenario doméstico ni de la arquitectura que lo contiene. En estas fotografías, como las publicadas en los núms. 383 y 378 de *Domus*⁹¹, los muebles colonizan temporalmente el escenario natural.

En el *Domus* núm. 378⁹² se publicaron unos muebles de bambú fabricados en Copenhague y diseñados por Mary Beatrice Bloch, donde una fotografía registra un parque con dos butacas vacías enfrentadas cuyo respaldo extremadamente alto define el carácter del mobiliario y describe al sujeto que lo ocupará. En otra fotografía publicada en el *Domus* núm. 366⁹³ aparece una mesa redonda con seis sillas en medio de un camino, a orillas de un río. La escena parece sugerir el típico escenario de un picnic, donde la cesta puede tomar forma de mesa y silla, dando paso a la formalización de la comida en la naturaleza. Otro mueble producido en Dinamarca y publicado en el *Domus* núm. 366⁹⁴ en un artículo titulado “Dalla Danimarca: un cesto-sedile”, de Nanna y Jörgen Ditzen, confirma que la cesta se convierte en un pequeño recinto más vinculado al árbol que a la casa. Una última fotografía muestra una butaca de barra, con un ocupante y, al fondo, un edificio de chapa ondulada con connotaciones rurales. Las botellas en el suelo y un vaso en la mano de un hombre parecen

91 *Domus* núm 378, Milán, mayo 1961, pág. 45
 92 *Ibid.*
 93 *Domus* núm. 366, Milán, mayo 1960, pág. 30
 94 *Ibid.*





72

sugerir que la barra puede trasladarse al campo. La barra de cocktails con butacas vuelven a aparecer en un anuncio publicado en el *Domus* núm. 406⁹⁵, pero en este caso se muestra una escena vinculada a una casa que aparece en el fondo, un escenario suburbano en el que una pareja ataviada con traje y tacones conversan mientras beben. La escena parece insinuar un momento de relax en la vida cotidiana de una pareja, como si los muebles no estuviesen vinculados a ningún tipo de exclusividad, ni arquitectónica ni estilística, sino a una sofisticación accesible y cotidiana.

71-Diseños de Franca Herg para Vittorio Bonacina

72- Anuncio de la firma Pierantonio Bonacina

CAPITULO 5



AMBIENTES

AMBIENTES

En un panorama arquitectónico en el que las soluciones estandarizadas se expanden globalmente, la arquitectura y el mueble se convierten en un objeto de consumo. En la Italia de la década de 1960, un colectivo de jóvenes arquitectos constituyó un movimiento radical crítico con la modernidad clásica. Lo que definía a este grupo no era una unidad estilística, lingüística o metodológica, sino el hecho de haber diseñado una propuesta de espacio doméstico híbrida y ambigua que se libera del objeto y opera tanto a escala doméstica como urbana.

El complejo escenario de esta época se aborda desde tres frentes independientes y complementarios: “Ambientes universales: La retícula y el mueble”, “Ambientes intersticiales: Sistemas domésticos” y “Ambientes efímeros: *Happenings, environments* y espacio activo”.¹ Se identifican tres formas de definir ambiente a través del mobiliario, el primero, a través de un sistema regulador universal que afecta en igual medida al mueble y a la arquitectura, el segundo, donde los muebles-habitaciones incorporan todas las partes del mobiliario y equipamiento en pocas piezas de alta complejidad que son indiferentes al contenedor, el ambiente se concentra en el espacio intersticial entre estos muebles habitaciones y el contenedor, y por último, los ambientes expuestos, activos y efímeros que forman parte de las principales especulaciones en torno al mueble y la habitación en la década de los años '70.

En el primer apartado, “Ambientes universales: La retícula y el mueble”, se abordan los ejemplos de prefabricación como forma de estructurar el interior doméstico, comenzando con los experimentos de prefabricación de la modernidad en los que la relación entre los elementos estructurales define la posición de los muebles y los objetos. La retícula y, en consecuencia, el módulo afectan a las dimensiones de la casa, las habitaciones, los muebles, los revestimientos, etc. Este apartado indaga sobre la aparente flexibilidad de la retícula que, en muchos ejemplos, produce como resultado interiores estáticos

¹ El término *environment* se utilizó en las exposiciones de espacios domésticos, entre ellas *Italy: The New Domestic Landscape* celebrada en el MoMA, para definir los espacios de dimensiones reducidas en los que se exponen las condiciones de vida de una persona. *Spazio attivo* es el término utilizado por Guido Ballo para referirse a la exposición de la sala Expressioni (publicada en los núms. 428, 423 y 415 de *Domus*), una exposición de artes visuales estructurada como episodios de breve duración que establecía un vínculo con el espacio arquitectónico desde el efecto ambiental que puede o no estar vinculado con el espacio doméstico.

en los que el catálogo de opciones está predeterminado. En este escenario se comenzaron a desarrollar proyectos que definían grados de variedad y de excepcionalidad en un contexto principalmente homogéneo. Esta singularidad recae a veces en los muebles, otras en la decoración y en el revestimiento, y otras en la combinación y en la agregación de las partes. La retícula se vuelve una malla infinita, una retícula negra sobre fondo blanco que ordena a múltiples escalas. El sujeto es el ente diferenciador en una supersuperficie continua.

El segundo apartado, "Ambientes intersticiales: Sistemas domésticos", se centra en los muebles artefacto producidos industrialmente, pero que se alejan de la modulación y la prefabricación; muebles singulares que resuelven, de un modo industrial, un fragmento de espacio doméstico. Su versatilidad se concentra en un sistema diseñado como una máquina. Se trata de microarquitecturas o macromuebles que integran la producción, la información, la comunicación y la tecnología y que habitan en interiores genéricos. El objeto no depende de una estructura espacial determinada ni tampoco se aísla, sino que define el espacio.

La tercera parte "Ambientes efímeros :*Happenings, environments* y espacio activo" parte de un texto de Pierre Restany publicado en *Domus*, "An America Attempt Towards a Sintesis of Artistic Information: The Happenings", y se confronta con los "ambientes" propuestos por Emilio Ambasz para la exposición del *Museum of Modern Architecture (MoMA) Italy: The New Domestic Landscape* y con el concepto de "espacio activo" desarrollado por Guido Ballo para las exposiciones de la sala *Expressioni* de Milán, comisariadas por Gio Ponti. Estos eventos y textos sirven para definir un nuevo escenario de indagación, crítica y exposición del espacio doméstico en un nuevo formato que, con sus variantes, se centra en la habitación, una habitación expuesta, una habitación escenario, una habitación burbuja, una habitación dentro de otra o una habitación definida por el mobiliario.

Dos acontecimientos que coincidieron en el tiempo y resultan relevantes para entender este período son la exposición *Eurodomus 4* en Milán y la exposición *Italy: The New Domestic Landscape* celebrada en el MoMA de Nueva York. Las obras que forman parte de las dos exposiciones y otros ejemplos publicados en *Domus* en esta época, se agrupan en tres categorías: "Islas domésticas", "*Parking, camping* y burbujas" y "Amueblar el campo".

“Islas domésticas” se desarrolla a partir del texto de Superstudio “Disegno per l’evasione” en el que se agrupan ejemplos de mobiliario desarrollado para abstraerse del contexto inmediato. La evasión puede ser individual, en grupo o en familia; la evasión como negación del contexto y como forma de modificar la realidad.

En cambio, el apartado “*Parking, camping* y burbujas” asume una escala arquitectónica como herramienta para cambiar el contexto. La evasión y la abstracción se producen a una escala mayor. Las propuestas van desde los “*Parkings* amueblados” hasta las propuestas de arquitectura y mobiliario neumático. Una intimidad efímera, sin pasado, ni pertenencia, casi sin presencia.

Finalmente, “Amueblar el campo” es un acontecimiento efímero que prescinde de un recinto para centrarse en el poder que tienen los muebles para construir un espacio doméstico y, a través de ellos, cambiar la forma en la que ocupamos el espacio y nos relacionamos con la ciudad y el campo.



0.1

AMBIENTES UNIVERSALES: LA RETÍCULA Y EL MUEBLE

Aparentemente, la retícula neutral de espacio delimitada por el esqueleto de la estructura nos proporciona un símbolo particularmente convincente y persuasivo, por lo cual resulta que la estructura ya establece relaciones, define una disciplina y genera una forma. La estructura ha sido el catalizador de una arquitectura; pero debe advertirse que la propia estructura también se ha *convertido* en arquitectura, que la arquitectura contemporánea es casi inconcebible sin ella.¹

Como la columna, la estructura establece por todo el edificio una razón común con la cual se relacionan todas las partes están relacionadas y, como el arco de ojiva en la catedral gótica, genera un sistema al que quedan subordinadas todas las partes.²

1 Rowe, Colin, "Chicago Frame" [1956], en *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1987, pág. 90 (versión castellana: "La estructura de Chicago", en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 91).

2 *Ibid.*

0.1-0.2- Casa en Hillsborough, California. Diseñada por Caig Ellwood

En su texto “Whatever Happened to Total Design?”,³ Mark Wigley desarrolla la idea de que los proyectos con ambiciones más flexibles desarrollan una agenda estética inflexible. Para ello pone como ejemplo la Industrialized House de George Nelson que, si bien permite múltiples configuraciones, nunca se publicó más que una, de igual modo que, según Wigley, el “lenguaje de patrones” de Christopher Alexander, con sus 253 *patterns*, es un ataque al “diseño total”, un diseño totalmente controlado por el arquitecto donde el grado de libertad del usuario se limita a la forma de colgar sus objetos personales en la pared.

La retícula prevé un marco que absorbe la variación, y donde la multiplicidad, la heterogeneidad y la diversidad son un recurso capaz de desarrollar la singularidad.

La imagen de la casa moderna viene condicionada por la retícula estructural y el mobiliario. La retícula estructural marca los ritmos y las secuencias, y enmarca la escena tanto desde un punto de vista físico como a través de las sombras proyectadas. Mientras tanto, el mobiliario se encarga de fijar las escenas. La retícula se traslada al interior tanto a través de las sombras como a través del pavimento que subdivide su módulo hasta tamaños de escala humana. El pavimento define la posición del mobiliario en el espacio.

En la mayor parte de las casas modernas de estructura metálica, los muebles se dibujan en planta para poner en evidencia el poder organizador de la retícula en el espacio.

En el *Domus* núm. 413⁴ se publicó una casa de Craig Ellwood en Hillsborough (California) bajo el título “Immagini di ville di diversi paesi”. Con una planta en U que delimita una piscina en el centro, la piscina y las alfombras interrumpen la retícula ortogonal que traza la estructura y se traslada al pavimento. El módulo estructural define el tamaño de las estancias y su subdivisión se manifiesta en el despiece del pavimento que a su vez condiciona el tamaño de los muebles. La retícula se hace presente a través de los sillones que funcionan como extrusión del pavimento y el módulo adquiere valor tridimensional en el espacio. El sillón Barcelona (1929) de Mies van der Rohe mide 77 x 77 cm, un cuadrado perfecto que, a su vez, está subdividido en los cuadrados menores del cojín del asiento. Dibujado en planta, el sillón vuelve



0.2

³ Wigley, Mark, “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, núm. 5, verano de 1998, pág. 5.

⁴ *Domus* núm. 413, Milán, junio 1964, pág. 25

a reproducir la cuadrícula estructural a menor escala. El sillón es lo suficientemente pesado para no poderse mover una vez que ocupa uno de los cuadrados de la retícula.

El segundo período del programa de las Case Study Houses abarcó desde el verano de 1950, cuando comenzó la casa de Raphael Soriano, hasta el verano de 1960, con la finalización de la casa de Pierre Koenig. Se produjo un esfuerzo durante toda esa década por acercar y poner en relación la arquitectura y la máquina. Todas las casas construidas en la década de 1950, excepto una, eran de acero.⁵

En todos estos proyectos de casas con estructura metálica, cerramiento de vidrio de suelo a techo y planta libre, el módulo se hace omnipresente en el interior con diversas contundencias según si el pavimento es una subdivisión del módulo o se usa un material que lo disuelve en unidades menores (alfombras, ladrillos o piezas cerámicas). En estas casas experimentales de estructura, cerramiento y acabados prefabricados, la casa se convierte en un producto de consumo que puede construirse a través de catálogos. La casa que Charles y Ray Eames se construyeron para ellos mismos en California es un ejemplo paradigmático.

No habrá ni épica de la invención ni emoción por el detalle; será la eliminación de ambos lo que ahora se prolonga en esta materialidad subsumida en el mercado. [La casa] se entiende como un superobjeto listo para el consumo. Un superobjeto que replica como automorfismo la cultura material de quienes la habitan: sus ropas, coches, *hobbies*, muebles, máquina.⁶

La casa diseñada por Craig Ellwood para *Arts and Architecture* en 1959 se publicó en el *Domus* núm. 360, en un artículo que menciona la rigurosidad del concepto de prefabricación utilizado y el sistema estructural metálico de rápido montaje y con paneles prefabricados de cerramientos todos ellos iguales y livianos. “La arquitectura aquí



0.3

0.3-Casa para Arts and Architecture diseñada por Craig Ellwood que utiliza Sistemas prefabricados
 0.4- Casa Capione utiliza el sistema BIB de componenetes prefabricados diseñado por Peter Bühlmann

5 McCoy, Esther, *Case Study Houses 1945-1962*, Hennessey + Ingalls, Santa Mónica, 1977, 2ª ed., pág. 69.

6 Ábalos, Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000, págs. 186-187.

se resume en la estructura, porque las particiones internas y externas, según el módulo estructural defina a la planta y la forma como una unidad”.⁷ La solución es radicalmente industrial y propone la “innovación experimental desde el punto de vista técnico, económico y formal aplicado a la producción de la casa estadounidense”.⁸ La relación entre el módulo y el mueble es patente en la planta y en la fotografía de Marvin Rand comentada en el capítulo cuarto (véase pág. 9). La imagen frontal utiliza el plano virtual que construye la viga, el pilar y la junta del pavimento para dividir el espacio que consta de dos cubos virtuales colonizados por un sillón diferente cada uno. Como objetos de consumo, el mobiliario y la arquitectura intercambian tecnología aplicada, materiales, sistemas de prefabricación y ensamblaje.

A partir de la década de 1970 la revista *Domus* comenzó a cubrir sus páginas con productos prefabricados tanto para equipamientos, mobiliario, casa, etc., y el tema cada vez toma mayor protagonismo en la revista.

En el *Domus* núm. 493⁹ se publicó un sistema industrializado desarrollado en Suiza bajo el título de “Casa campione”. Se trataba del sistema BIB, de Peter Bühlmann, que podía utilizarse tanto para edificios industriales como para viviendas. La retícula estructural de 1,2 x 1,2 m, con pilares cada tres módulos (esto es, cada 3,6 m), se repite en el falso techo y en planta, de modo que también sirve para organizar la posición de los muebles. El módulo de 1,2 m se subdivide por la mitad para los muebles de cocina y los armarios, y dentro del sistema de piezas ajustadas se regula desde la medida del revestimiento hasta el armario y las dimensiones de las habitaciones; la búsqueda de diferenciación define el proyecto.

En el *Domus* núm. 428 se publicó un artículo de Bruno Morassutti y Enzo Mari con el título de “Arte programmata e prefabbricazione”, en el que Lara Vinca Masini reclama: “Uno de los problemas más importantes que nuestra época histórica debe resolver no es el de la integración y la síntesis del arte, sino la convergencia de diversas disciplinas la composición en el contraste dialéctico”.¹⁰ Esta colaboración entre el arquitecto Bruno Morassutti y del diseñador Enzo



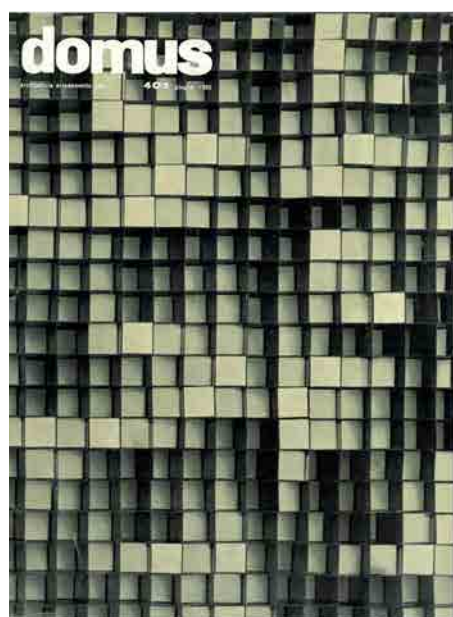
0.4

7 *Domus* núm. 360, Milán, noviembre 1959, pág. 3-14

8 *Ibid.*

9 *Domus* núm. 493, Milán, diciembre 1970, pág. 18-21

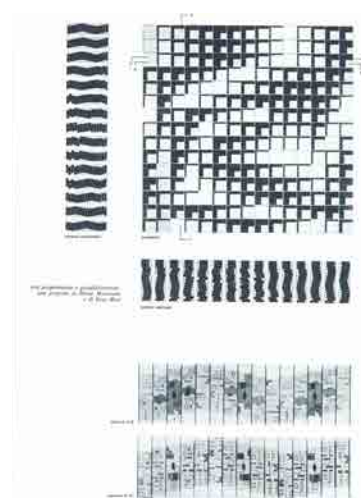
10 *Domus* núm. 428, Milán, julio 1965, pág. 13-15



0.5

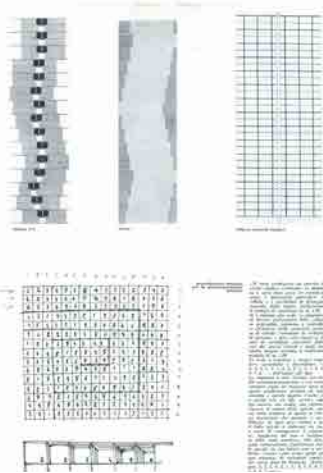
Mari nació de la idea de crear utilidad desde la prefabricación en el plano arquitectónico urbanístico a través de la “programación visual”, un tema que Mari llevaba desarrollando desde 1954 a través de la variación temática, el tratamiento del color, el volumen, la cinética y la prefabricación. El estudio desarrollado es un experimento para medir la potencialidad de este tipo de intervenciones. El artículo apuntaba el peligro de la prefabricación y la programación al restar valor a la posibilidad expresiva del arquitecto, y buscaba un método proyectual que se convirtiera en un instrumento común, superior a la arbitrariedad de lo singular para aquellos aspectos que exceden lo puramente técnico. La estructuración de las exigencias internas del organismo y la elección del tipo de programación visual están integradas desde los esquemas iniciales. La programación se basa en una secuencia modular y numérica en la que “se podrán estructurar zonas de grandes dimensiones: desde dimensiones urbanas hasta las del interior de la vivienda”.¹¹ La estructura puede modificarse y condicionarse por aspecto físicos (orientación, ruidos, vientos, etc.) y psicológicos (color, forma, etc.), mientras que la lectura de la secuencia numérica será mutante e inestable al desplazamiento del espectador y al movimiento de la sombra de las diversas horas del día. Se proponen seis tipos de células, algunas con fachada doble y otra simple, y se proponen cinco tipos de células de vivienda de diferentes tamaños que se unifican en

11 Ibid.



0.6

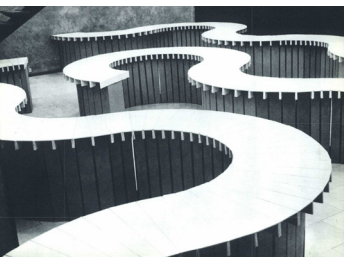
0.5-Portada de *Domus* “scultura in alluminio” de Enzo Mari
 0.6-0.7-Propuesta de un sistema de arte programado y prefabricación desarrollado por Bruno Morassutti y Enzo Mari
 0.8-09- Sistema de almacenaje en



0.7



0.8



0.9

un módulo de variación de 1,2 m, la medida mínima e indivisible del módulo habitable de la propuesta de Morassutti y Mari.

En el *Domus* núm. 443 ¹²se publicó otra propuesta de Mari basada en la misma lógica estructural adaptada al mobiliario. Bajo el título de “Tutto e solo in cartone”, su propuesta llevaba al plano doméstico el problema de la organización de los objetos singulares que ocupan la casa organizados en una lógica estructural estandarizada y prefabricada. En el artículo se dice que Mari “ha creado una formula extraordinariamente eficaz con dos componentes de elementos iguales de cartón unidos con grapas”,¹³ un objeto de espesor mínimo y de fácil montaje que resulta del uso de un material resistente y liviano, y que produce como resultado una composición de gran efecto plástico. El artículo enfatiza que el mueble tiene el mérito de crear “espectáculo” tanto al ser visto desde lo lejos —donde el efecto de la repetición del módulo idéntico crea un efecto visual contundente— como de cerca, donde los doscientos objetos que potencialmente lo ocupan construirán la diferencia.

La publicidad de Cassina publicada en el *Domus* núm. 539 ¹⁴hace referencia a la excepcionalidad del mueble de autor en un espacio estandarizado y tipificado, haciendo patente que el factor de diferenciación recae en el objeto, aunque en este caso se recurra a los objetos de la colección “I maestri” que selecciona mobiliario paradigmáticos de la modernidad.

Hans Hollein desarrolló en Viena una propuesta similar a la de Mari que se publicó en el *Domus* núm. 495¹⁵ bajo el título “Sistema per allestimenti”. El sistema de Hollein es una variación de la misma propuesta de elementos autoportantes donde cuatro partes conforman un cubo de plástico con superficie interior brillante que puede aplicarse tanto en horizontal como en vertical. Hollein desarrolló unas piezas especiales para las esquinas, para los encuentros y para alojar los aparatos de luz y los artefactos especiales. La propuesta de Hollein asumía el problema de construir una habitación con el sistema modular, mientras que el de Mari se limitaba a construir un límite vertical.

Como parte de exposición *Eurodomus 4* que se publicó en el *Domus*

12 *Domus* núm. 443, Milán, Octubre 1966, pág. 39-41

13 *Ibid.*

14 *Domus* núm. 539, Milán, octubre 1974, Pág. 12-13

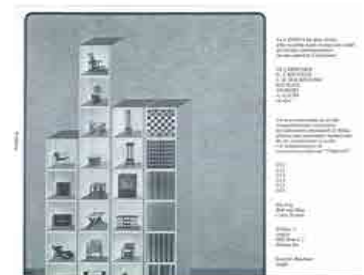
15 *Domus* núm. 495, Milán, febrero 1971, págs. 20-21

núm. 512¹⁶, Claudio Salocchi llevó a cabo una investigación en la que utilizaba la casa como campo para medir las necesidades funcionales y psicológicas comunes a todos, asignando diferentes valores, donde el cero significa una solución mínima. Su propuesta ambicionaba reinventar la habitación y consideraba que para cambiar las condiciones era indispensable repensar la estructura de base. Esta estructura se definía a través de una tabla de doble entrada elaborada con ordenador, mediante la cual se consideraban y se asignaban valores a las cosas como: *kitsch*, nueva familia, símbolo, ciudad, espacio diferenciado, espacio de movimiento, modulación, espacios funcionales, evasión, etc. Salocchi sostenía haber creado un medio útil para medir el papel de la individualidad en el espacio doméstico. La propuesta final era un módulo de dimensiones estándares (12,9 x 9 x 2,4 m) con una retícula que se extiende en sus paredes y pavimentos, donde la estancia comienza a colonizarse con la circulación, comunicación, higiene y alimentación. En las fotos se mostraban algunos ambientes en los que cada estancia se definía independientemente del resto de espacios. La casa pasaba a ser un conjunto de habitaciones “a la carta”.

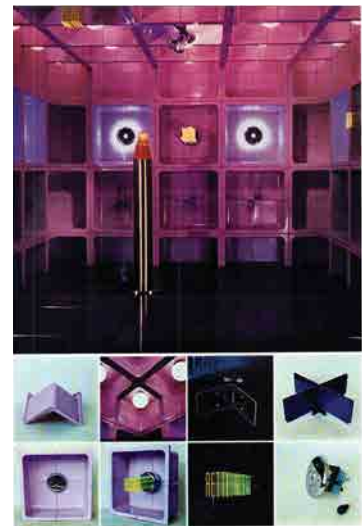
En el *Domus* núm. 507¹⁷, un anuncio de Driade ocupaba 16 páginas de la revista donde se explicaban sus tres programas. Tres formas derivadas de figuras geométricas simples —el círculo, el cuadrado y la combinación de ambas— que dan lugar a múltiples configuraciones para lograr diferentes composiciones, disposiciones y aplicaciones. Las unidades se enumeraban según fueran cerradas, abiertas, pasantes, etc., y la cama era el único mueble que tenía una única función específica. Driade presenta tres programas: el primero, “Elementi semplici di arredamento dinamico”, se basaba en elementos modulares cúbicos; el segundo, “Ricerca di design”, proponía dos colecciones, una de ellas diseñada por Antonia Astori de Ponti, Rodolfo Bonetto y Nanda Vigo; y el tercero, “Forme e materia nuove per il relax” agrupaba los sofás. El sistema Driade proponía una estructura genérica en la que cada diseñador podía aportar la especificidad del objeto para crear una diferencia producida en serie.

Antonia Astori de Ponti y Driade definieron su propuesta como un sistema abierto dinámico en un momento en el que el pensamiento sistemático en arquitectura se convertía en instrumental. La

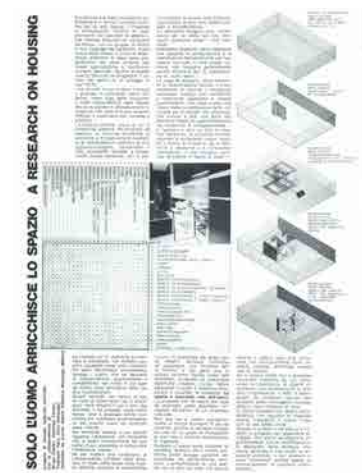
16 *Domus* núm. 512, Milán, julio 1972, pág. 134-135
 17 *Domus* núm. 507, Milán, febrero de 1972, pág. 15-32



10

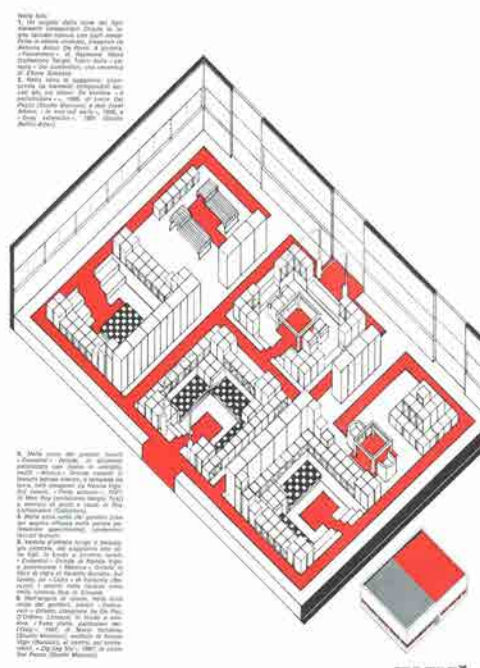


11



12

- 10- Anuncio de Canssina de la colección “I maestri”
- 11- Sistema modular desarrollado por Hans Hollein
- 12-Sistema reticular desarrollado por Claudio Salocchi

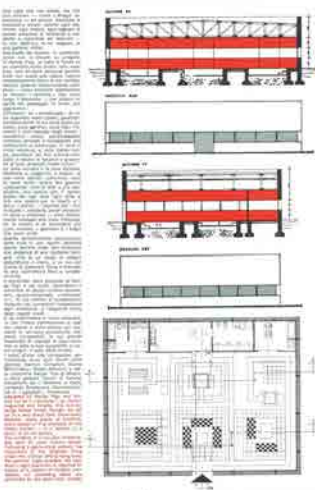


13



15

UNA CASA CHE NON ESISTE



14

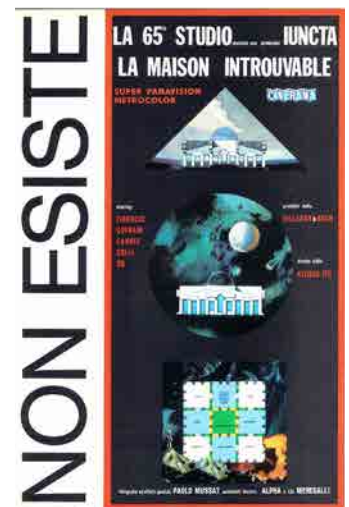
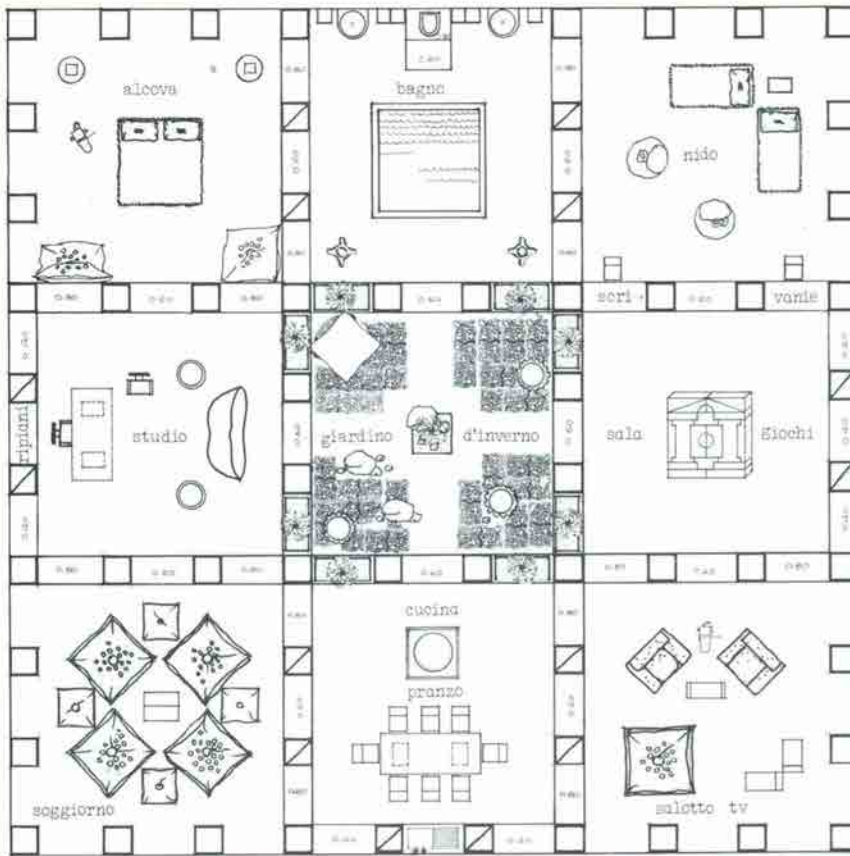
introducción del desarrollo de sistemas en el proceso de diseño posicionaba al arquitecto como diseñador de sistemas, y el nuevo papel del diseñador era diseñar el control; el objeto es el producto del diseño del sistema.

El sistema se concibe como un organismo de crecimiento autónomo y abierto en constante cambio que nunca viene terminado ni definido, sino se modifica controladamente.

Estos ejemplos se encuentran a caballo entre una arquitectura altamente industrializada y estandariza que comenzaba a absorber los sistemas autónomos desarrollados desde el campo de la cibernética en la década de 1960 y que produjeron un marco homogéneo inclusivo de singularidades múltiples.

En el *Domus* núm. 507 ¹⁸se publicó el proyecto completo de Nanda Vigo titulado “Una casa che non esiste” cuya imagen aparece también en la cubierta. La propuesta, desarrollada por la revista *Domus* conjuntamente con la firma de mobiliario Driade, se basa en ocupar un edificio de planta libre estructurado con una retícula modular. La casa no existe pero, tal como apunta el artículo, puede montarse en poco tiempo puesto que cada elemento, cada mueble y objeto se encuentra

13-14- “Una casa che non esiste” Propuesta de Nanda Vigo promovida por Domus y Driade
15- Sistema Driade



disponible en el mercado italiano (ya sea en una fábrica, en una tienda o una galería de arte). El módulo estructural organiza, separa y agrupa. La separación entre los contenedores modulares hace que cada agrupación tenga una especificidad funcional a modo de estancia. Mientras que el dibujo de la planta parece una composición donde el mueble, el pavimento y la estructura apenas se diferencian, la axonométrica hace evidente unas diferencias. El texto enumera los muebles y objetos, y sus diseñadores: *Pane azzurro* (1927) de Man Ray, *Cubo* de Vasarely, *Zigzag blu* (1967) de Lucio del Pezzo, junto con el nombre de la galería de arte o el fabricante.

El proyecto constituye un manifiesto a favor de la diversidad dentro de un sistema homogéneo, de modo que de los sistemas estandarizados y prefabricados emerge una preocupación por la pérdida de identidad y de manifestación individual. Estos proyectos comienzan a indagar en la especificidad de cada territorio.

En el *Domus* núm. 546 ¹⁹se publicó un proyecto titulado “Una casa inesistente” —que no es más que una alegoría de una casa—, un ejercicio que analiza los valores socioculturales a través del análisis de diferentes publicaciones. La propuesta consiste en una construcción prefabricada con unos sistemas utilizados en la construcción de naves



16

- 16- Propuesta de Studio 65 “La maison introuvable”
- 17- Propuestade Studio DA de vivienda para estudiantes

19 *Domus* núm. 546, Milán, mayo 1975, pág. 117-124

industriales. Un tímpano de hormigón sobre unos pilares rectangulares construye el límite de la casa que, de planta cuadrada, se subdivide en nueve estancias de idéntico tamaño. Un patio de invierno ocupa el centro y está rodeado de ocho estancias divididas con pórticos situados en el eje ortogonal. La repetición modular, la consistencia en los huecos y la relación con el espacio central hacen que la experiencia de moverse a través de las estancias parezca repetitiva, si bien los objetos que la ocupan están cargados de referencias y simbolismo. Toda la casa está revestida con azulejos cuadrados que trazan la circulación y definen la continuidad entre las estancias que decoran. La descripción del proyecto indica que los azulejos van más allá del detalle funcional para convertirse en elementos arquitectónicos que componen volúmenes y espacios, y que tematizan el interior. Se trata de un azulejo cerámico nuevo en el mercado producido por Villeroy & Boch que ofrece una serie infinita de combinaciones y composiciones gráficas que pueden crear diferencia en la repetición, como si se tratase de un “elemento redundante para la comunicación de un mensaje alegórico”.

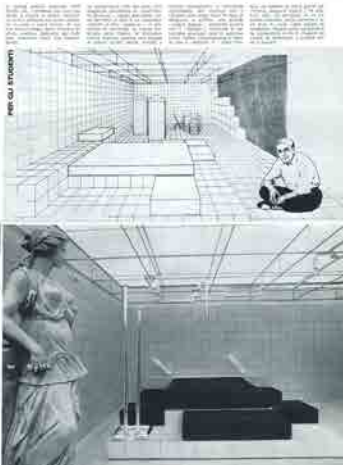
En el *Domus* núm. 500²⁰ se publicó un proyecto de una vivienda para un estudiante del Studio DA. Un revestimiento cerámico continuo cubre las paredes, el pavimento, la base de la cama y los asientos sobre los que se colocan cojines y colchones que se adaptan al módulo; la mesa, el armario, la librería y la estructura superior siguen la modulación

En la fotografía inferior puede verse el proyecto realizado, donde algunos objetos que no están afectados por la retícula, casi todos son artefactos de iluminación (luminarias de tubos cromados) se retuercen y cuelgan desde la estructura del techo; otra surge desde el suelo. El otro objeto no modular es una estatua de gran tamaño que la retícula no puede someter ni absorber.

Por otro lado, la publicidad de la década de 1960 comenzó a estar poblada de muebles modulares de plástico, desde muebles de cocina hasta sofás con todas las posibles combinaciones. La publicidad de la empresa Kartell, publicada en el *Domus* núm. 518²¹, anunciaba sus muebles de plástico blanco con ruedas suspendidos sobre una retícula plana de líneas negras. El texto de promoción hablaba de muebles “para utilizar mejor el espacio” y resaltaba sus infinitas posibilidades.

20 *Domus* núm. 500, Milán, julio 1971, pág. 35

21 *Domus* núm. 520, Milán, marzo 1973, pág.68



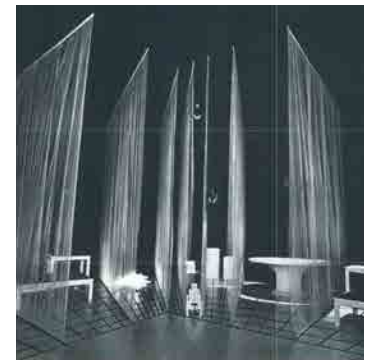


17

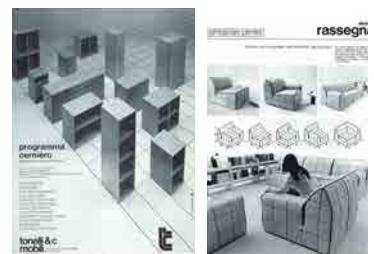
En el fondo, un grupo de personas —desde un niño hasta un anciano— resaltan la diversidad y las vestimentas, marcando las diferencias entre sí. La publicidad parece insinuar que en un espacio homogéneo, tipificado, estándar, neutro y seriado, la singularidad se concentra en el sujeto. Aunque el producto no apunta a un usuario prototípico, el objeto ya no modela una forma de vida y cede su significado específico para componer un campo donde la exigencia visual de la singularidad recae en el usuario.

Otro anuncio de Kartell publicado en el *Domus* núm. 512 anunciaba la “Univesatilità della plastica” en un espacio doméstico propuesto para *Eurodomus 4* que “no se basa en proponer una forma de vida, sino en dar unas pistas que estimulen la invención de nuevas formas de vida, una nueva forma de interpretar la realidad que nos rodea”.²²

La producción de muebles de plástico de colores para el hogar de la empresa Kartell anuncia una propuesta radical. Esta línea de muebles es prácticamente ilimitada, los precios son económicos, las piezas cambian constantemente y funcionan a la perfección. Las formas no se rigen por unas nociones estéticas fijas, sino que funcionan como signos. Aparte de no tener ningún valor intrínseco y de no requerir cuidados de conservación, la “cosa” es también liviana, resiliente y casi transparente. No tiene existencia propia y es meramente una



18



19

20

- 17-Anuncio de Kartell
- 18- Stand de Kartell diseñado por Studio Kappa
- 19-Anuncio de Tonelli & mobili
- 20-Sistema de sofás de BBB Bonacina
- 21-Sistema “Dune” diseñado por Alberto Roselli.

22 *Domus* núm. 512, Milán, julio 1972, pág.114

presencia transitoria en el transcurso de la vida; más que ser una “cosa”, es un vínculo que nos conecta con el entorno en el que vivimos.²³

Estos objetos ya no sirven como objetos en los que el sujeto necesita reconocerse a sí mismo o expandir sus valores a través de ellos, sino que sirven para establecer una red de relaciones donde el vínculo, el objeto, se torna casi inexistente.²⁴

El valor del objeto ya no está ligado al material, sino a su valor como diseño. Se sustituye la época de la educación a la sociedad a través del objeto por un diseño visual más cercano al “arte programado” que construye una imagen.

El mueble incorpora la retícula no solo en sus dimensiones, sino también como propuesta estética. Uno de los ejemplos más claros es el mueble diseñado por Alberto Roselli y publicado en el *Domus* núm. 534²⁵: el sistema Dune en el que los objetos de base cuadrada se modifican para componer una superficie ondulada de 25 minicojines de densidad diferenciada. La combinación de cuatro o más partes crea una superficie continua que permite múltiples configuraciones, de modo que la alteración de la superficie constituye el factor de diferenciación del sistema.

En el *Domus* núm. 517 se publicó la propuesta Istogrammi (1969-1970) de Superstudio en un artículo titulado “Superstudio: dal catalogo degli Istogrammi la serie Misura”. La propuesta adopta la “teoría del esfuerzo mínimo en un proceso general reductivo”, un catálogo de diagramas tridimensionales, “de histogramas arquitectónicos que hacen referencia a una retícula transportable a diferentes áreas y escalas para construir una naturaleza serena e inmóvil en la que nos reconocemos finalmente”.²⁶ La propuesta surge como una crítica a la inutilidad de seguir dibujando muebles, objetos y decoraciones que no ayuden a resolver el problema doméstico.

La colección Misura está compuesta por volúmenes simples y de



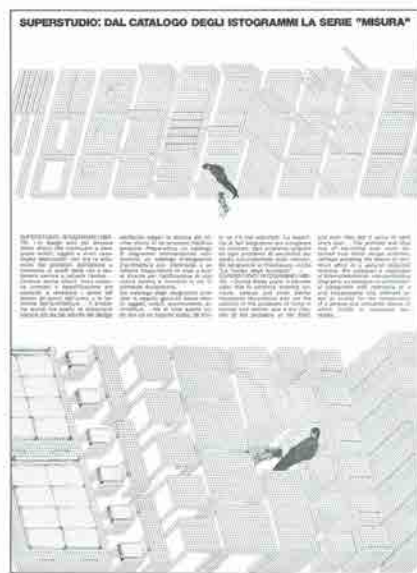
21

23 Argan, Giulio Carlo, “Ideological Development in the Thought and Imagery of Italian Design”, en *Italy: The New Domestic Landscape* (catálogo de exposición), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1972, pág. 367.

24 *Ibid.*, pág. 368.

25 *Domus* núm. 534, Milán, mayo 1974, pág. 64

26 *Domus*, núm. 517, Milán, diciembre 1972, 36-38



22

geometrías puras a las que se agregan cojines o asientos blandos a la superficie rígida de laminado plástico Print serigrafiado en todas sus caras con una retícula negra.

En las imágenes, el mueble finalmente se libera del pavimento y de su orden abstracto para impregnarse de la retícula y transportar su orden interno a la naturaleza. En la propuesta de Superstudio la función queda definida por el mueble y el usuario, y las niñas que aparecen en el anuncio parecen jugar a “la casa”, una casa compuesta solo de muebles, donde la arquitectura ya no es necesaria.

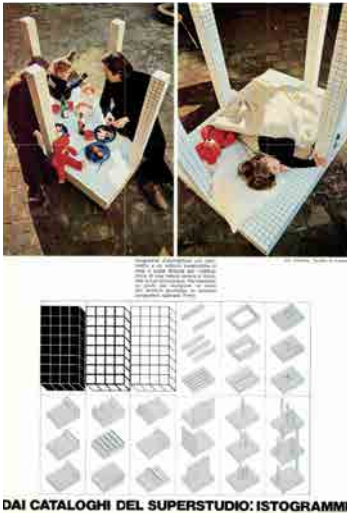
En el *Domus* núm. 479 se publicó un artículo titulado “Progetti e pensieri”, anexo a “Un viaggio nelle regione della ragione” donde Superstudio proclamaba la ambigüedad como uno de los pocos puntos firmes de la cultura contemporánea: “Solo a partir de la ambigüedad, de la no solución y de la pluralidad de la posibilidad de lectura nace la tensión necesaria a mantener la obra abierta y en construcción”.²⁷

Los miembros de Superstudio se manifestaron a favor de una arquitectura que utiliza el monumento como la única forma de ordenar un territorio. La arquitectura se entiende como un problema con infinitas incógnitas que utiliza algunos componentes de un modo sistemático: ejes de simetría, proporciones y formas elementales.

27 *Domus* núm. 479, Milán, octubre 1969, pág.37-39



23



DAI CATALOGHI DEL SUPERSTUDIO: ISTOGRAMMI

24

Proclaman la arquitectura de la imagen que propone la utilización de la narrativa y de la actualidad a través de un mecanismo de invención. La arquitectura de la imagen, una arquitectura cargada de figuración, tiene como fin inducir a un comportamiento. En el segundo punto del manifiesto se posicionan a favor de una arquitectura tecnomorfa capaz de hacer un uso consciente la técnica.

Para Superstudio, la arquitectura del monumento significa una imagen mágica del hombre liberada de las connotaciones de individualidad, de pintoresquismo y de historia con el fin de reivindicar la arquitectura como objeto de uso, una máquina con funcionamiento simbólico donde convergen pasado, presente y futuro. Mientras que demanda a otras disciplinas la forma en la que se toman las decisiones y los métodos de trabajo, la arquitectura debe reafirmarse, según Superstudio, a través de la “arquitectura de la razón” como testimonio de la capacidad creativa y representativa de un período y de una sociedad concretos.

Los dibujos que acompañan al texto “Un viaggio nelle regioni della ragione” hacen referencia al uso de la monumentalidad, de la figuración como forma de definir la orientación y la dialécticas entre opuestos como *hardware* y *software*, espíritu de la geometría y espíritu de la sutileza, o duro y suave.

Si el “Monumento Continuo” insinúa la ausencia de interiores, Supersurface sugiere la ausencia de exteriores.²⁸

La retícula es un soporte que puede ser material o inmaterial y que permite la disolución de las jerarquías, lo que se traduce en la desaparición de un poder jerárquico y de objetos desequilibrantes. En 1972 Abet organizó una exposición itinerante llamada “La superficie neutra” en la que se presentó el laminado plástico como una superficie no ligada a una tradición específica.

El discurso de la “superficie neutra” no contiene ningún mensaje, no propone una casa del futuro, ni ofrece modelos de vivienda ni proyectos. La superficie es neutra en el sentido de que se libera del condicionante histórico de los materiales de hoy, carece de vínculos e implicaciones culturales y es fundamentalmente ahistórica [...]. El laminado plástico se presenta como un material y un instrumento esencial en esta

²⁸ Véase: Lang, Peter y Menking, William, *Superstudio. Life Without Objects*, Skira, Milán, 2003.

investigación de nuevas “estimulaciones perceptivas” capaces de interrumpir el antiguo discurso del objeto y el mobiliario, del que se excluye al usuario.²⁹

El laminado plástico Abet es un material presente en la escena del diseño italiano desde la década de 1950 y que obtuvo su renombre gracias a la colaboración de diseñadores como Joe Colombo, Enzo Mari, Mario Bellini, Ettore Sottsass y de haber participado en la Triennale de 1965 y la de 1973, en *Eurodomus* y, sobre todo, en la exposición celebrada en el Museum of Modern Arte de Nueva York: *Italy: The New Domestic Landscape*. La empresa siempre entendió que el potencial del material residía en la capacidad de convertirse un medio de comunicación.

Superstudio presentó en la exposición *Italy: The New Domestic Landscape* un proyecto cinematográfico llamado “Life On the Surface” que describía la *supersurface*, una superficie urbana infinita que evitaba la alienación, en la que “el cuerpo y la mente son las únicas herramientas” y “el único objeto es la retícula universal como un soporte de vida inmaterial y tecnológico”.³⁰

GLI OGGETTI DEL PAESAGGIO ARTIFICIALE



1952-1953 - Proiecti di arredatura: Tono, gesso, metallo, legno e Abet Laminati. Proiecti di arredatura: Tono, gesso, metallo, legno e Abet Laminati. Proiecti di arredatura: Tono, gesso, metallo, legno e Abet Laminati. Proiecti di arredatura: Tono, gesso, metallo, legno e Abet Laminati.

I PROTAGONISTI DEL PAESAGGIO ARTIFICIALE



L'UOMO E IL PROGETTO ABET LAMINATI... DELLE SUPERFICIE LAMINATE ABET LAMINATI... 1952-1953

29 *L'invenzione della superficie neutra: Archizoom, Trini Castelli, Sottsass, Sowden, Superstudio*. (1973). Elementi: quaderni di studi, notizie, ricerche. Bra: ABET.

30 *Italy: The New Domestic Landscape*, op. cit.

AMBIENTES INTERSTICIALES: SISTEMAS DOMÉSTICOS

En particular, ejemplifica lo que hemos reconocido que es la postulación más profunda, si no la más irracional, del objeto moderno: el automatismo. En el fondo, nunca ha inventado más que un superobjeto, el ROBOT. [...]. El mito del robot resume todos los caminos del inconsciente en el dominio del objeto. Es un microcosmos simbólico, a la vez del hombre y del mundo. Es la síntesis entre la funcionalidad absoluta y el antropomorfismo absoluto. El precursor es el aparato doméstico eléctrico (el robot sirviente). Por esta razón el robot, en el fondo, no es sino la culminación mitológica de una fase ingenua de lo imaginario: la de la proyección de una funcionalidad continua y visible. Pues es necesario que la sustitución sea visible.¹



26

En el *Domus* núm. 510² se publicó un artículo que llevaba el título de “Sono partiti per New York” donde se recopilan algunos proyectos que conformarán la exposición del Museum of Modern Art de Nueva York *Italy: The New Domestic Landscape*, exposición comisariada por Emilio Ambasz en colaboración con Thomas Czarnowski, Anna Tucci e industrias italianas como Fiat, Olivetti, Alitalia y Abet Print.

Según Andrea Branzi,³ esta exposición definió el panorama de la escena doméstica de las décadas siguientes. En el comunicado de prensa de la exposición, Ambasz sostiene que Italia ilustra las preocupaciones de las sociedades industrializadas “que asume las características del micromodelo donde se representa un amplio abanico de posibilidades, limitaciones y problemas críticos del diseño contemporáneo. Esto incluye un amplio rango de teorías conflictivas acerca de la actividad de diseño, su relación con la industria de la construcción y el desarrollo urbano como la creciente sospecha sobre el consumo de objetos”.⁴ La exposición reunía a diseñadores,

1 Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 2010, pág. 128, 129

2 *Domus* núm. 510, Milán, mayo 1972, pág. 21

3 Véase: Branzi, Andrea, *A Homeless Country. Experimental Models for the Domestic Space. Contemporary Domestic Landscapes, 1945-2000*, Skira, Milán, 2001, pág. 161.

4 Dossier de prensa del Museum of Modern Art de Nueva York, núm. 26, mayo de

25-Anuncio de Abet Laminati
“Los objetos y los artistas
del paisaje artificial”

26-Artículo sobre la participación
italiana en la exposición “Italy:
the new domestic landscape”

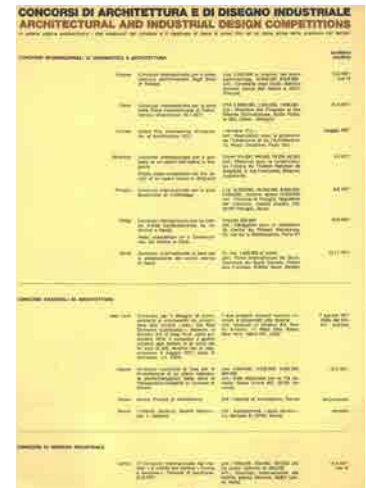
historiadores, teóricos e industriales de un país que nunca había sido protagonista de la modernidad, ni tenía un estilo ni una metodología definida; como apuntaba Branzi, un país en el que surgieron personalidades muy dispares en un escenario industrial débil y, al mismo tiempo, innovador.⁵

El escenario doméstico es el lugar donde el objeto, el mueble, los enseres o la tecnología redefinen la forma de uso, y con ello, el espacio. El diseño italiano es una mezcla de producción artística y en serie y de prototipos experimentales que utilizan sistemas modulares, y también constituye el escenario doméstico que calibra la participación de cada uno de estos componentes.

Según Branzi, la propuesta de la exposición del MoMA era la de una segunda modernidad, “una modernidad desequilibrada, menos unificada, más placentera” aplicada a una casa contemporánea en la que convergen la producción, el comercio, la promoción y la residencia: “Se trata de un espacio racional, y al mismo tiempo reversible, en parte diseñado y en parte liberado a acciones imprevistas”.⁶

En un texto que aparece en el catálogo de la exposición, Manfredo Tafuri se refiere a la búsqueda de la diferencia en estos proyectos sistematizados, la propuestas de “Enzo Mari junto con las de Joe Colombo, Max Bill, Tomás Maldonado y Andries van Onck se agrupan bajo la ‘teoría de la integración tecnológica’, un diseño sintético donde el control de lo irracional se vuelve ‘productivo’ por su adopción sistemática de los principios del universo cibernético”.⁷

Tafuri apuntaba a que el control sistemático entre la producción y la información, que integra la comunicación y la tecnología, tiene un alcance mayor que el objeto en sí, de modo que cabría pensar en un ambiente doméstico que afecta al paisaje urbano. Las formas se generan dentro de un sistema autorregulado “a través de guiar la experimentación formal y su retroalimentación en la esfera del proceso mediante la compilación de información múltiple, el diseño encuentra un campo de desarrollo independiente y adecuado que se enlaza directamente con las formas de repatriación subjetiva en el centro de



26

1972, pág. 1.

5 Branzi, Andrea, *op. cit.*

6 *Ibid.*, pág. 161.

7 Tafuri, Manfredo, “Design and Technological Utopia”, en *Italy: The New Domestic Landscape* (catálogo de exposición), Museum of Modern Art, Nueva York, 1972, pág. 388.

26- Anuncio del concurso para el diseño de microambientes o microeventos para formar parte de la exposición “ Italy: the new domestic landscape”

la artificialidad por excelencia: la ciudad”.⁸ De este modo, el arquitecto asume el papel del planificador dentro de la dinámica urbana. En ese mismo catálogo, Giulio Carlo Argan apuntaba en un texto que el diseño industrial se había desarrollado a través de líneas analíticas y formalistas, en un régimen proteccionista con la industria. Entre otras cosas, Argan resaltaba que el diseñador se proyecta a través del objeto que diseña, controlando así el comportamiento del usuario: “La metodología de diseño es también la ética y la deontológica de la producción industrial”.⁹

En el centro de estas investigaciones se encuentra un problema teórico: definir la relación entre el objeto y el espacio, entre la cosa y el ambiente. La producción en serie priva al objeto de una posición predeterminada en el espacio, eliminando cada relación de proporción y perspectiva entre la cosa y el espacio, entre la parte y el todo. Entre las soluciones extremas se encuentra o bien la asimilación del objeto en la estructura espacial o la eliminación de las estructuras espaciales preexistentes para que el objeto pueda ser considerado por sí mismo en relación a su forma y su función. Una tercera opción es que el objeto no dependa de nada preexistente, de ninguna estructura espacial apriorística, ni tampoco se aisle del espacio, sino que defina el espacio con su presencia”.¹⁰

En el panorama italiano, los diseñadores establecieron las bases del proceso de diseño como una operación lingüística que explica y justifica el carácter formal. La forma de romper con la alineación del espacio repetitivo y falto de carácter es a través de objetos con estilos reconocibles o *kitsch*, como una forma de vestir artísticamente un producto industrial.¹¹ Si la producción industrial tiende a emplear formas que hacen del ambiente un producto de consumo, el diseño se encargará de corregir esta distorsión a través de un medio estético que construya un lenguaje. El diseño hace uso del lenguaje aplicado a la producción industrial para impartir la información adecuada, de modo que el formalismo aplicado al diseño queda enmarcado en una función

8 Ibíd.

9 Argan, Giulio Carlo, “Ideological Development in the Thought and Imagery of Italian Design”, en *Italy: The New Domestic Landscape*, op. cit., pág. 359.

10 Ibíd., pág. 361.

11 Véase: Moles, Abraham A., *Le Kitsch: L'art de bonheur*, Maison Marne, París, 1971.

lingüística más que estrictamente artística o tecnológica.

Cuando el espacio interior doméstico tiende a homogeneizarse a través de una arquitectura que se repite infinitamente (estancias de idénticas dimensiones y distribuciones estándares), todo el peso de la identidad recae en el objeto y el mueble.

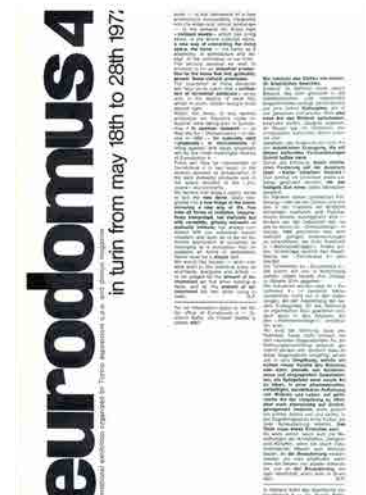
En el *Domus* núm. 504¹² se publicó un texto donde se especificaba el enfoque que de la feria *Eurodomus 4*, edición en la que se pretendían promover los “activos civilizados”, una nueva forma de concebir el espacio habitable. La casa pasó a ser un testimonio de nuestra civilización y de la producción industrial, y ambas serán una evidencia de “la existencia terrenal de la civilización”. El texto invita a las industrias a patrocinar la investigación de propuestas de ambientes culturalmente provocativos.

Gio Ponti sostenía que el público esperaba ver los nuevos productos totalmente integrados en la nueva imagen de la casa, reflejo de unas nuevas formas de vida. “La casa debe ser un hecho simple¹³”, sostiene Ponti. Él esperaba que la exposición diera lugar a casas producidas a escala industrial pero proyectadas por arquitectos, artistas y diseñadores, unas propuestas que serán juzgadas por el encanto que producen tanto al ser vistas como al ser habitadas.

En el texto introductorio del *Domus* núm. 440¹⁴, Ponti afirma que la feria es un reflejo del mercado, donde pueden encontrarse cosas cotidianas y donde “todo funciona, todo es una producción segura, a un precio competitivo y responde a las exigencias y evidencia el progreso”.¹⁵

La preocupación de Ponti por proponer muebles e interiores reales —tanto desde el punto de vista de la materialización, de la industria, como del usuario— es patente. Hacia el final del texto, Ponti defiende que esta exposición demostrará que el estilo actual no es obediente ni unitario, sino que es justamente en esta falta de disciplina donde radica el estilo contemporáneo. Si antaño el estilo era disciplina y obediencia, ahora se produce una obediencia en términos tecnológicos y creativos.

Esta búsqueda de la identidad a través de un lenguaje aplicado a objetos industrializados es la cuestión que abre la investigación “Domus Ricerca”, un programa articulado alrededor del *Domus*



12 *Domus* núm. 504, Milán, noviembre 1971, pág. 78

13 *Ibid.*

14 *Domus*, núm. 440, Milán, julio de 1966, pág. 27.

15 Ponti, Gio, “Eurodomus, prima mostra pilota della casa moderna, ispirata da *Domus* e organizzata dalla Fiera di Genova”, *Domus*, núm. 440, julio de 1966, pág. 27.

27-Artículo sobre Eurodomus 4
 28- Artículo sobre Domus Ricerca como evento dentro de la Exposición Eurodomus 29-30-Apartamento experimental propuesto por Joe Colombo y Cesare Casati para “Domus Ricerca”



28



29



30

núm. 438¹⁶ que ponía en contacto a tres industrias (una editorial y dos fabricantes de muebles) para promover la investigación en el ámbito doméstico. Los grupos de investigación se presentaban en la exposición *Eurodomus* (también organizada por la revista), cuyas bases especificaban que cualquier actividad vinculada a la producción debía incorporar tanto la tecnología contemporánea como los valores expresivos del momento. “Domus Ricerca” es una colaboración cuyo propósito era utilizar nuevos materiales, productos y formas de servicio para la vida y la casa en relación a las necesidades actuales y futuras del ser humano. “Domus Ricerca” establecía los temas y los diseñadores participantes; algunos de los temas eran “del estuche protector al contenedor íntimo”, donde se preguntaba por nuevas formas de distribuir y habitar el espacio para una familia mediante el desarrollo de nuevos prototipos de muebles.

El resultado de la propuesta se publicó en *Domus* núm. 440¹⁷ y el grupo estaba compuesto por, entre otros, Cesare Casati y Joe Colombo, quienes desarrollaron un apartamento experimental de 162 m² en el que una única pared fija dividía el apartamento en dos y agrupaba los baños, liberando el perímetro para circulación, y donde las paredes que conformaban las estancias eran plegables y hacían las veces de divisorias y de cortinas. La cocina era un bloque independiente del resto de servicios y equipamientos de la casa, una isla, un volumen autónomo del resto. Todos los muebles propuestos presentaban la posibilidad de adquirir múltiples configuraciones, agregaciones y movilidad, donde el espacio doméstico se definía a través de tres piezas fundamentales: baños, el bloque de cocina y las cortinas.

Uno de los primeros experimentos en el desarrollo de estos *containers* —que son al mismo tiempo equipamiento y mobiliario— se publicó en *Domus* núms. 434¹⁸ y 432¹⁹. Un mueble es un baúl al tiempo que concentra equipamientos. El “paramento *attrezzato*” concentra una librería, un bar, una radio, un tocadiscos, un revistero y se podía cerrar y transportar. Los primeros *containers* de Colombo estaban definidos al milímetro por las dimensiones y por la disposición de las piezas que en él se guardaban, mientras que el *Combi-center* publicado en *Domus*

16 *Domus* núm. 438, Milán, mayo 1966, pág. 29,30

17 *Domus* núm. 440, Milán, julio 1966, pág. 7-23

18 *Domus* núm. 434, Milán, enero 1966, pág. 35-38

19 *Domus* núm.432, Milán, noviembre 1965, pág. 28-32



31

núm. 436 ²⁰desarrollaba un mueble en forma de torre circular, donde la forma del objeto condicionaba las partes e incluía los artefactos eléctricos.

Su forma cilíndrica refuerza la libertad que asume la pieza en el espacio doméstico, no solo no pertenece a una habitación específica sino que tampoco tiene frente o laterales reafirmando así su condición de objeto aislado que ordenará la posición del resto de los muebles. La torre consistía en una pila de muebles que podía variar en número y orden de las piezas, y solo presentaba una combinación mínima y una máxima, cuya primera versión se presentó en la Trienal de Milán bajo el nombre de *contenitore per hobbies* [contenedor para *hobbies*].

La cocina presentada en “Domus Recerca” era una combinación de ambas propuestas: los *containers* en tanto que especificidad de cada compartimento en relación al objeto para el que fue diseñado; el *contenitore per hobbies* por su contundencia formal y el diseño de la pieza como objeto a partir del cual se ordena el espacio doméstico. Otro proyecto de Colombo que experimentaba con las habitaciones mueble era el proyecto presentado en la exposición *Visiona 69* de Bayer celebrada en Colonia en julio de 1969 y publicado en *Domus* núm. 478.

El equipamiento y la sala se concentran en tres núcleos libremente dispuestos dentro de un único espacio de 100 m²: 1, el área central de la sala, un núcleo abierto; 2, la caja

20 *Domus* núm. 436, Milán, marzo 1966, pág. 82-83

31-Containers de Joe Colombo
32-33-Propuesta de Joe Colombo
para Visiona 69 de Bayer en Colonia



32



33

nocturna (unidad de baño y cama), con la cama dentro de un armario circular; y 3, la caja cocina, una cocina pequeña y altamente equipada que puede ser cerrada y acondicionada: los gabinetes están organizados de modo que quien está trabajando puede llegar a todos los electrodomésticos sin cambiar de posición, desde los platos calientes y el lavaplatos hasta el encendedor incorporado en el comando de luces.²¹

Esta propuesta integraba el diseño y el control total en sus dos superficies (interior y exterior), no solo funcionalmente, sino también en la forma del espacio que generaban. Los muebles gigantes seguían manteniendo una configuración flexible respecto al contenedor, pero las partes estaban autorreguladas. Como dijo Joe Colombo:

El espacio dentro de una unidad debe ser dinámico; es decir, debe estar en un continuo estado de transformación para que el espacio más pequeño pueda ser explotado al máximo, con un máximo de economía en la organización interior. A esta altura, cualquiera puede vislumbrar la forma que esta propuesta debe tener: una serie de “unidades amuebladas” adecuadamente equipadas, libremente ubicadas. Estas unidades amuebladas, pensadas para servir varias funciones de la casa y la vida privada, han sido diferenciadas para que, llegado el momento, puedan ser lo suficientemente flexibles para adaptarse a varios tipos de espacios o diferentes necesidades.²²

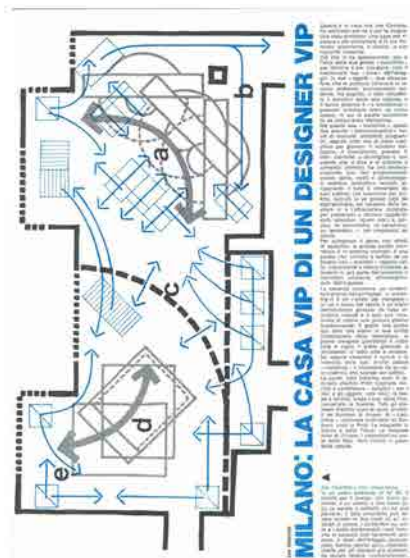
Aunque Colombo murió en julio de 1971, su *Total Furnishings Unit* fue expuesto en la exposición del MoMA, una variación de sus anteriores exploraciones que constaba de cuatro unidades funcionales (cocina, armario, cama y baño), como una casa que funcionaba como refugio independiente de la ciudad. La propuesta de Colombo no difiere mucho de la previamente presentada para Eurodomus 3 y publicada en el *Domus* núm. 488²³, basada en dos grandes objetos: una cama desplegable y la mesa rotatoria.

El ejemplo más completo de estas investigaciones es “La casa vip di

21 “A colonia per la Bayer”, *Domus*, núm. 478, septiembre de 1969, pág. 26.

22 Colombo, Joe, “Total Furnishings Units”, en *Italy: The New Domestic Landscape*, op. cit., pág. 172.

23 *Domus* núm. 488, Milán, junio 1970, pág.93



35

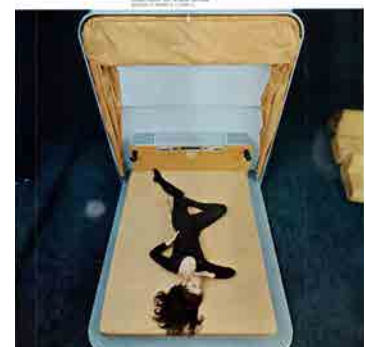
un designer vip”, publicada en el *Domus* núm. 494²⁴ una casa prototipo de 90 m² donde Colombo no se limitaba solo a los artefactos. La propuesta constaba de dos grandes máquinas, una para dormir y otra para comer, donde cada “máquina” activaba dos zonas diferenciadas, dos equipamientos que pueden cambiar de posición en un único ambiente. Estos dos enormes contenedores electrodoméstico son dos máquinas para jugar, equipadas con sus tableros de mando, instrumentos, programas y señales. La cama Cabriolet puede manipular su cobertura desde un tablero de comando que controla y programa la luz, el teléfono, el ventilador, los altavoces y también ubica otros elementos más relacionados con secuencias anteriores o posteriores a dormir, como percheros, espejos y estantes, para prepararse a salir como termómetros o barómetros. La otra máquina, Rotoliving, es un “puesto para comer”: la mesa es un plano semicircular giratorio con una televisión y una radio. Entre las máquinas, las sillas Multichair con sus posiciones mutantes, una cortina plateada y una bola de espejos que cuelga del techo terminan de definir el espacio. Todos los objetos (silla, cortina, máquinas y bola) se mueven, cambian, emiten sonidos, luces o reflejos que alteran la estancia, siendo este el margen de variación dentro de la estandarización de las piezas. La planta es una serie de flechas que indican las posibles posiciones y variaciones de los objetos en el espacio y la forma en que alteran su disposición mutuamente. La individualidad de espacio doméstico de Colombo reside en la actividad



34



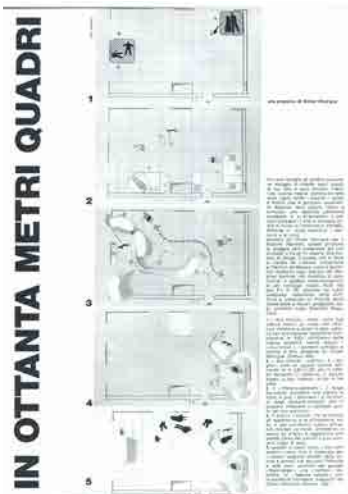
PROPOSTE



36



37



38

34-35-Prototipo de casa para un "Diseñador vip" desarrollada por Joe Colombo

36-Prototipos diseñado por Joe Colombo expuestos en Eurodomus.

37- Proyecto de Olivier Mourgue. Prototipo realizado en el Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National

38-Propuesta de piso prototipo de Olivier Mourgue.

que es capaz de producir.

En el *Domus* núm. 512²⁵ se publicó un proyecto de Olivier Mourgue, otra versión más de muebles que adquieren dimensiones arquitectónicas: una unidad de cocina y una unidad sanitaria de plástico moldeado, y dos unidades de dormitorios separadas por un marco tubular que tensa una tela y construye la estancia. Si bien el material varía, la forma y el color unifican la superficie y los objetos. En el *Domus* núm. 502²⁶ ya se había publicado otra propuesta de Oliver Mourgue titulada "In ottanta metri quadri", donde aparecieron dos variantes de ocupación sin divisiones físicas fijas. Las plantas aparecen dibujadas, al igual que las de Colombo, con flechas que definen los movimientos de las piezas y las diferentes posiciones de los bloques aislados de cocina, baño y dormitorio, y algunos biombos. Las unidades de dormitorios son iguales entre sí, al igual que las de baño y de cocina, que funcionan como elementos estructurales dentro de los 80 m². En un segundo orden de jerarquía se encuentran los biombos, los armarios, las sillas y el sillón. En la primera propuesta, los bloques se ubicaban en el perímetro de la habitación, intentando definir tres áreas diferenciadas: sala de estar y de relax, comedor y baño vestidor. En la segunda propuesta, las unidades de baño y de cocina se ubican en el centro definiendo dos áreas: una más privada (baño y dormitorios) y otra más pública (cocina, comedor y sala de estar). Las unidades no tocan ni el techo ni el suelo, y disponen de unas ruedas para poder cambiar de posición. Las unidades de armarios pueden empotrarse en las unidades principales. El biombo es una superficie facetada que sirve tanto de divisoria y conectora como de revestimiento, y además funciona como puerta de armario y crea "umbrales" entre dos zonas diferentes. La propuesta de Mourgue se diferencia de la de Colombo en la cantidad y en la dimensión de las piezas, y que estas no son artefactos, sino habitaciones mueble.

En el *Domus* núm. 454²⁷ se publicó la propuesta de John Wildbur para la exposición *The Ideal House* en Londres: cinco cilindros o fragmentos de cilindro de igual diámetro se ubican en el centro de la estancia — liberando así el perímetro— dividida en cuatro funciones principales: comer, cocinar y entretenimiento, dormir y relajarse, y estudio. Tanto mediante el acabado plástico rojo mate Fablon, como la forma y

25 *Domus* núm. 512, Milán, julio 1972, Pág. 112

26 *Domus* núm. 502, Milán, septiembre 1971, Pág. 104,105

27 *Domus* núm. 454, Milán, setiembre 1967, pág. 35



39



40

las dimensiones, los cinco objetos definen el espacio doméstico, relegando al muro el único papel de cerramiento.

Alberto Rosselli presentó un proyecto en *Eurodomus 4*²⁸ que concentraba funciones en complejos objetos que normalmente estarían dispersos en la estancia a través de dispositivos móviles, plegables, que rotan y que se desplazan en fragmentos con las dimensiones de un mueble, pero que pertenecen a una unidad mayor que este y menor que una estancia. Estos experimentos difieren en la cantidad de piezas necesarias para conformar el espacio doméstico gracias al calibrado de la cantidad de funciones que integran y concentran en estos artefactos producidos industrialmente, mientras que el espacio entre ellos es el ámbito para la individualidad, la diferenciación y la arbitrariedad. Las propuestas varían en la cantidad de piezas, su tamaño y articulación, la calidad de sus límites y la necesidad de otros sistemas para separar áreas.

En general, el interés de estas propuestas reside en el espacio que existe entre las piezas. Si en los interiores domésticos tradicionales este espacio viene definido por unidades de mobiliario generalmente estáticas que construyen un escenario preconcebido —los sofás y los sillones que forman un claustro, la mesa aislada con sillas alrededor, la cama que toca una de las paredes del dormitorio con dos mesitas de noche a sus lados, etc.—, estos “muebles habitación”,

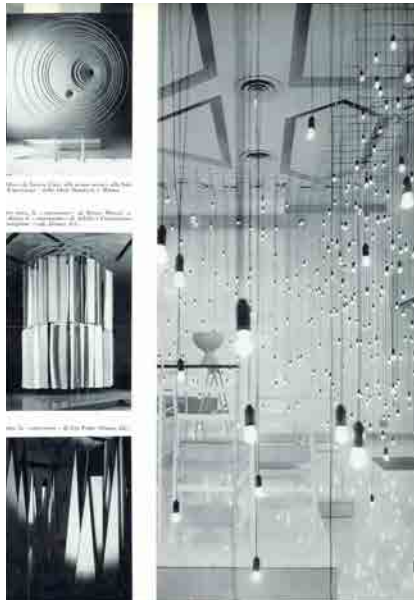
39-40-Propuesta de John Wildbur para la exposición “The Ideal House” en Londres.

41-Propuesta de Alberto Roselli para la Eurodomus 4



41

por el contrario, trascienden la noción clásica de estabilidad y diseñan un espacio doméstico que acciona el espacio intersticial y el muro que define la casa como una secuencia de acontecimientos que se desequilibra y se tensiona en organizaciones variables en el tiempo. Estos “muebles habitación” se agrupan como objetos ambiguos que se prestan a una identificación múltiple por el lenguaje que utilizan y por su condición metamórfica. Su condición mutante cambia la forma en cómo se percibe la habitación: el mueble modifica la arquitectura.



42

AMBIENTES EFÍMEROS: HAPPENINGS, ENVIRONMENTS Y ESPACIO

ACTIVO

La palabra ‘colonización’ expresa la introducción de un orden en un medio arbitrario, informe, donde puedes actuar de manera azarosa porque está totalmente virgen de intervenciones previas. En el momento en que introduces un orden se ha creado ornamento, pura y simplemente [...]. El mundo es algo en bruto hasta que lo pautas... Ya lo decía Le Corbusier: al poner una vara en el suelo te adueñas de todo. Creas un sistema de relaciones e interrelaciones infinito, todo lo demás desaparece.¹

En el *Domus* núm. 405, Pierre Restany describía un movimiento que tuvo lugar en el Lower East de Nueva York. Los llamados “artistas pop” promovían un espíritu de completa libertad, de autoexpresión y comunicación, y, “fascinados por el sentido de ‘naturaleza urbana’, la vida de la ciudad y el contexto productivo, renunciaron a las formas tradicionales de representación, tratando de buscar una forma de expresar sus ‘ambientes’ de forma más directa, activa e involucrada”.²

1 Navarro Baldeweg, Juan, “Conversaciones entre Juan Navarro Baldeweg y Luis Rojo de Castro”, en *La habitación vacante*, Pre-Textos, Valencia, 1999, pág. 125.
 2 Restany, Pierre, “an american attempt towards a síntesis of artistic information: the



43

42-“Espacios Activos” propuestos por Enrico Cinti, Bruno Munari, Achille Castiglione y Gio Ponti para la Sala “espressioni”

43-Artículo de Pierre Restany “An american attempt towards a synthesis of artistic information: the Happening”

44-Artículo de Guido Ballo “Sul concetto di spazio attivo”.

Restany indicaba que los *happenings* encuentran en Allan Kaprow a su promotor, quien apuntaba dos definiciones: la primera se refiere al término 'ambiente' como forma de arte que llena una habitación (o espacio exterior), rodeando al visitante con color, sonido y luces; la segunda aclara que el *happening* es una forma de arte relacionada con el teatro que se desarrolla en un tiempo y un espacio determinados, cuya estructura y cuyo contenido son una extensión de los "ambientes".

Los *happenings* varían desde situaciones de la más absoluta clandestinidad a otras públicas, donde cada acontecimiento depende de la personalidad del autor, la respuesta del público y la calidad de la atmósfera. No obstante, ante todo, el *happening* es un mecanismo de comunicación mediante una técnica de participación colectiva donde los participantes se ignoran. El actor no espera agradar al público, sino que se trata de una participación personal en un ambiente colectivo. Su rasgo distintivo reside en la comunicación. La participación requiere estar "dentro de la cosa", de este *collage* polimaterico de dimensiones múltiples.³



44

El movimiento tuvo sus inicios en 1960 con la segunda camada de neorrealistas estadounidenses —Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, George Segal y Roy Lichtenstein—, y su nombre surgió del tipo de vida que imponía la ciudad, de su ritmo, su forma, su sofisticación vulgar, la publicidad agresiva y la producción en serie. Restany apuntaba que en Nueva York convergían diferentes culturas que se manifestaban en sus negocios de objetos rituales, en sinagogas, en bodegas, en objetos populares religiosos y mágicos que convivían en sus grandes almacenes de "géneros diversos", como supermercados, *snack-bars*, farmacias como emblemas de la uniformidad estadounidense con exigencias de clientela cosmopolita. Mientras el ambiente permanece, el *happening* dura un momento, que existe en el instante efímero de su ejecución.

El artículo de Guido Ballo publicado en el *Domus* núm. 428⁴ titulado "Sul concetto di spazio attivo" analiza la exposición promovida por la

³ *happening*", *Domus*, núm. 405, Milán, agosto 1963, pág. 35-40.

⁴ *Ibid.*

⁴ *Domus* núm. 428, abril 1965, Milán, pág. 77-88



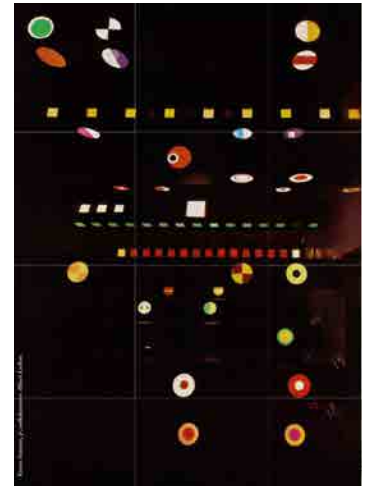
47

compañía Ideal Standard de Milán que puso su espacio a disposición de artistas, arquitectos y diseñadores para que experimentaran con los extremos disciplinares a través de las artes visuales buscando “nuevos medios de expresión”. Gio Ponti redactó las bases y también fue el responsable de la idea de la exposición *Espressioni*, que en realidad se trataba de una serie de exposiciones y acontecimientos que comenzaron en 1963 y en los que participaron Enrico Ciuti, Bruno Munari (con *L'arte programmata*), Achille y Pier Giacomo Castiglione (con *Effeti di luce e spazi*), Enzo Mari, Piero Fronasetti, Ettore Sottsass, Nanda Vigo, Cesare Casati, Enrico Castellani, entre otros. La exposición se publicó en los *Domus* núms. 415, 423 y 428.

La relación entre escultura y decoración adquiere nuevos significados cuando el espacio no se considera neutro, sino activo.⁵

Guido Ballo apuntaba que en el espacio activo la decoración no era una adición que contrasta con la función del espacio, sino donde la escultura, la pintura y el arte gráfico intervienen en la decoración. La propuesta de Sottsass fue quizás la más “activa”, donde la habitación oscura se habitaba por unos prismas negros con luces de diferentes colores y formas que parecen suspendidas en el aire. Este parece ser un punto común en muchas de las instalaciones: entender el espacio activo como un espacio donde agitar las partículas de una estancia.

5 Ballo, Guido, “Sul concetto di spazio attivo”, *Domus*, núm. 428, julio de 1965.



45



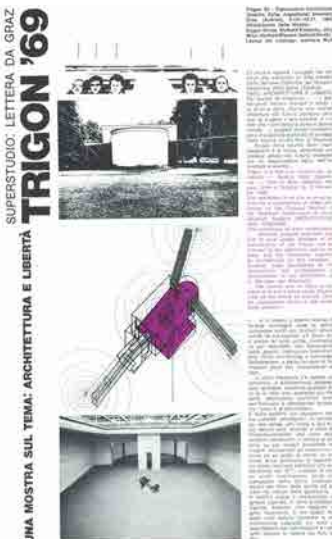
46

45-Propuesta de “Espacio Activo” por de Ettore Sottsass con la colaboración de Albert Leclerc

46-Propuesta de “Espacio Activo” de Tomanori Toyofuky.

47- Propuesta de “Espacio Activo” de Enzo Mari

48-49- Artículo sobre la Bienal Trigon realizada en Graz. Propuesta de Richard Kriesche y Herbert Muraier



48



49

Tanto la propuesta de Toyofuka, Uematsu y Kono —donde unas cuerdas que se entrecruzaban acababan con la lectura cartesiana del espacio y unas latas colgadas parecían suspendidas en el aire— como la de los Castiglione que utilizaban las luces, aunque ambas no dejaban de ser una instalación. En cambio, la propuesta de Sottsass era de las pocas que realmente involucran al sujeto.

El “espacio activo” es una estancia para una corta permanencia cuyo efecto se percibe en un instante y donde los objetos manipulan el aire, cargándolo de efectos; el sujeto aquí desempeña un papel de observador.

En un texto aparecido en el *Domus* núm. 415⁶ se apuntaba a que esta iniciativa sugería aplicaciones más ambiciosas, como la de la Quinta Avenida de Nueva York, donde hay tantos “ escaparates de ideas ” como el espacio activo, que pueden convertirse en “ museos en la calle ”.

A diferencia de los *happenings* y los ambientes, el espacio activo se parece más a una instalación que reflexiona sobre el espacio arquitectónico y que se concentra en los efectos que se pueden producir, un efecto de acción y reacción sin actores, sin una duración específica ni un discurso con posiciones ideológicas o formales. En el *Domus* núm. 481⁷ se publicaron los proyectos realizados para Trigon, una biennial en la que participaron tres países (Austria, Italia y Yugoslavia) celebrada en Graz el 4 de octubre de 1969. El tema de la exposición y del concurso era *Architecture and Freedom* y las bases especificaban que los participantes debían definir el punto de libertad que se le podría otorgar al individuo y a la sociedad en la arquitectura del futuro y las limitaciones que esta debería imponer a dicha libertad.

El objetivo general de esta exposición es hacer uso de las visiones utópicas del futuro a pequeña escala para generar ideas de acciones responsables en el presente inmediato.⁸

En este contexto, Richard Kriesche y Herbert Murauer propusieron un “Test d’architettura dedicato a Marcel Duchamp”, donde una bañera adquiriría un nuevo significado al estar separada de su área semántica y ser utilizada para calibrar la utilización libre de la forma y el grado

6 *Domus* núm. 415, Milán, junio 1964, pág 16-20

7 *Domus* núm. 481, Milán, diciembre 1969, pág. 113-118

8 Trigon 69, Esposizione Trinzionale Biennale, Graz, Austria, 4 de octubre de 1969.



50

de libertad que el objeto requiere para existir, al tiempo que puede medirse la capacidad del objeto de constituirse como evento. Richard Grati y Siegbert Hass propusieron una serie de fotografías, “Monumento al individuo creativo cuya existencia está hoy amenazada”, un documento de arquitectura espontánea altamente inventiva que servía para demostrar que el individuo no se relegaba a la categoría estética y que la libertad significaba autorrealización. La Baucooperative Himmerb(l)au (formada por Wolf D. Prix, Michael Holzer y Helmut Swiczinsky) propuso *Soul-flipper*, un código electrónico que modificaba su forma y configuración, y emitía sonidos y señales según las condiciones psicofísicas del sujeto, de modo que este modificaba el espacio circundante y la arquitectura devenía en un proceso dinámico. Superstudio propuso un modelo de arquitectura capaz de propagarse por toda la Tierra, reconocible como un producto de la civilización en un “Modelo arquitectónico de urbanización total”. El monumento continuo era el extremo de una serie de operaciones donde el diseño urbano se convierte en teoría del diseño único, un diseño que mantiene

- 50-Propuesta de Superstudio “La stanza di Graz”
- 51-“Discorsi per immagini” propuesta de Superstudio
- 52- “Discorsi per immagini” propuesta de Archizoom



51



52

su consistencia aunque cambie de escala y de área semántica. El proyecto de Superstudio *La stanza di Graz* es un objeto autónomo y artificial, no para ser exhibido, sino un objeto expuesto que no reclama nada a las técnicas de diseño del pasado ni a la construcción del futuro. Se trata de una estancia con tres accesos en el centro sobre un pavimento inclinado doce grados. El interior, según la descripción del grupo, es un “espacio para la meditación sobre la medida”.⁹ Un rectángulo de 1,8 x 2,4 metros y de 6 metros de altura atravesado por un puente inclinado continuaba el pavimento de la sala. La habitación está revestida tanto en el exterior y en el interior por una superficie plástica blanca con una retícula de líneas negras de 5 x 5 cm. La habitación parece formar parte de la familia de los muebles Misura, un evidente manifiesto de la variación escalar proclamada por Superstudio, donde el objeto forma parte de un todo. A través de esta habitación manifiesto, Superstudio proclama la variación escalar como campo de libertad disciplinar, una forma de integración de las diferencias a través de un campo continuo que la retícula como estrategia de incorporar singularidad en la continuidad. En el mismo número de *Domus* se publicó un artículo que confrontaba el trabajo de Superstudio con el de Archizoom. Bajo un mismo título —“Superstudio: discorsi per immagini” y “Archizoom: discorsi per immagini”— se agrupaban los proyectos de escala urbana de ambos grupos.

Para aquellos que, como nosotros, están convencidos de que la arquitectura es uno de los pocos medios para hacer visible el orden cósmico en la tierra, y para afirmar la capacidad humana de actuar según la razón y la “utopía moderada”, especular con un futuro próximo donde toda la arquitectura sea un único acto, un único diseño capaz de clarificar, de una vez por todas, el motivo que ha guiado al hombre a levantar el dolmen, el menhir, las pirámides, a trazar ciudades cuadrículadas, circulares, estrelladas y, finalmente, a marcar una línea blanca en el desierto.¹⁰

La habitación es un campo de experimentación para crear atmósferas,

9 Superstudio, “Archizoom: discorsi per immagini”, *Domus*, núm. 481, Milán, diciembre 1969, pág. 108-109

10 *Ibid.*, pág. 106.

comportamientos y acciones provocadas por el objeto. El objeto ya no describe al usuario, no habla por el sujeto, sino que sujeto y objeto son una misma entidad.

Eurodomus 4 se inauguró en Turín el 19 de mayo de 1972, mientras que la exposición celebrada en el MoMA de Nueva York, *Italy: The New Domestic Landscape*, lo hizo el 26 de mayo de 1972. Ambas coinciden en postularse sobre la integración de la industria en el diseño del espacio interior doméstico, pero mientras que Ponti y su *Eurodomus* proclamaban un diseño donde el arquitecto o el diseñador es responsable del factor placentero, lúdico y estético del espacio doméstico, en el MoMA, Ambasz parece más preocupado por forzar un mensaje cargado de posicionamiento teórico y formal de los arquitectos en este nuevo paisaje doméstico.

En las bases de *Eurodomus 4* Ponti sostenía que a través de la exposición pretendía dos cosas: integrar la arquitectura en el paisaje natural y urbano, y que la producción industrial fuera la respuesta a las premisas culturales. Ponti creía que los objetos debían mostrarse integrados en una nueva “imagen” de la casa y proclamaba que esta era un hecho simple.¹¹

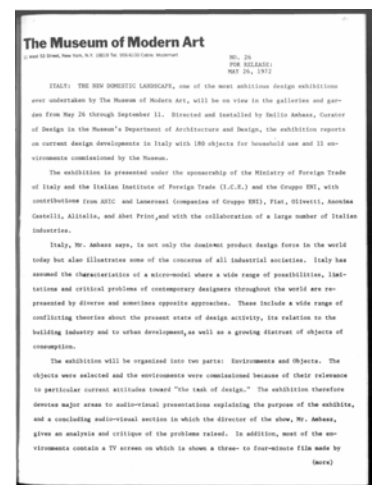
Ni Ponti ni Ambasz alentaron la relación entre objeto y consumo, y el objeto quedaba incluido en procesos, ambientes o ideologías que lo superaban. Este ya no operaba como un ente aislado con significado propio, sino en un sistema más complejo.

El rechazo o destrucción del objeto se ha vuelto una forma de actividad estética y crítica conocida, ampliamente observable a través de varios campos de vanguardias artísticas. En diseño [...] cambió el centro de atención, de concentrarse exclusivamente en la forma del artefacto a acompañar el proceso que lo genera. Esta preferencia por el proceso sobre el producto es un aspecto del conflicto entre la intención estética y el trabajo concreto que de él resulta, junto a un cambio de atención desde el objeto hacia el ambiente que ha implicado una redefinición en el campo del diseño.¹²

11 Ponti, Gio, “Eurodomus 4”, *Domus*, núm. 504, Milán, septiembre 1971, pág. 78.
 12 Ambasz, Emilio, “Achievements and Problems of Italy Design”, en *Italy: The New Domestic Landscape* (catálogo de exposición), Museum of Modern Art, Nueva York, 1972, pág. 422.



53



54

53-Anuncio de Eurodomus 4 realizada en Turín el 19 de mayo de 1972

54-Acta del MOMA sobre al exposición “Italy: New Domestic landscape” inaugurada el 26 de mayo de 1972



55

Es en este marco general donde parece que ambas iniciativas comparten puntos de vista, y cada propuesta intenta ilustrar una posición. Mientras que algunos consideraban que para que cambiara el interior doméstico era necesario hacerlo desde el escenario sociopolítico —hasta el punto de elaborar panfletos y manifiestos en lugar de objetos—, otros creían que el cambio comenzaba en el ambiente físico. Otras propuestas se centraban en cambiar los patrones cotidianos, donde las relaciones familiares y sociales informales cambian las nociones de privacidad y territorialidad. Paralelamente a la exposición, *Eurodomus 4* organizó un *happening* titulado *Il codice*, un encuentro realizado en el *Palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti*:

El experimento aspiraba a ilustrar las relaciones dinámicas entre las fuerzas que hoy determinan, producen y utilizan la casa en el sentido completo del término.¹³



56

El experimento definía los intercambios, cuando los había, cuáles eran o qué “códigos” se empleaban entre la producción, el diseño y el usuario. Los participantes eran tres familias, un arquitecto y un comerciante de muebles, un grupo de niños y el público en general. El arquitecto y las familias debían construir una zona independiente de 64 m² cada una, las familias contaban con catálogos de muebles de tiendas turinesas y la construcción se registraba en un circuito cerrado de televisión, de modo que el público podía seguir cada una de las fases. Al final de cada día el público y los diferentes expertos debatían las propuestas y los “códigos” que surgieron del debate concluyeron que la realidad y la colectividad no debían quedar fuera, sino que formaban parte del interior doméstico. Otras de las conclusiones apuntaban al lenguaje como problemática para la comunicación entre los diferentes grupos. Mientras que el discurso de las familias se enunciaba con un lenguaje sencillo entendible por todo el mundo, el lenguaje de los arquitectos se articulaba a través de la posibilidad de comunicar a los trabajadores una idea de diseño. Otro problema que tenía que ver con el lenguaje se evidenciaba a través de la instalación realizada por Gianni Colombo y Castiglioni, quienes utilizan cuatro bandas magnéticas para emitir el mismo texto en cuatro dialectos con

55- Artículo sobre el evento organizado por Eurodomus 4 titulado “Il Codice”

56- Imágenes del evento formado por familiar, arquitectos, comerciantes, y público.

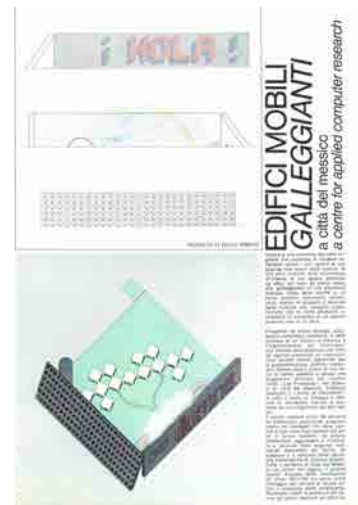
diferentes cadencias.

El grupo UFO organizó otro *happening* en el mismo *Eurodomus* publicado en el *Domus* núm. 512.¹⁴ El acontecimiento se publicó como una secuencia de fotografías de una escena que cambiaba hasta incluir la presencia de un caballo. El texto que acompañaba las imágenes decía “Turin, old domestic landscape”, una clara referencia a la exposición sobre paisaje doméstico celebrada en el MoMA de Nueva York. En el texto introductorio a la exposición se resaltaba: “Por casa entendemos el ambiente interior y exterior en el que vivimos. En nuestras mentes, la casa es la ciudad y el contexto en el que trabajamos”.¹⁵

El paralelismo entre la exposición de Turín y la Nueva York no difería en fechas, sino que ambas compartían participantes (UFO, Studio 65, Alberto Rosselli o Joe Colombo) y casi todos quienes participaron en la exposición del MoMA habían sido publicados en *Domus*, incluso Emilio Ambasz.¹⁶ La propia estructura de *Domus* se asemejaba a la propuesta de la exposición del MoMA, cuyas categorías eran: objetos, interiores domésticos y textos críticos. En el texto del catálogo de la exposición, Ambasz agradece a Lisa Licitra Ponti “miembro editorial de *Domus*, quien repetidamente llamaron mi atención sobre temas que merecían ser investigados”.¹⁷

La exposición del MoMA se dividía en dos partes: objetos y ambientes. Los primeros se agrupaban en razón de su significado formal o técnico, de sus implicaciones socioculturales o aquellos que permitían una organización flexible. Mientras que los ambientes se dividían en “Design program” [“Programa de diseño”], donde se indagaba acerca de los espacios y los artefactos que conformaban la estructura de la vida cotidiana: “Design as Postulation” [“Diseño como postulado”], “Design as Commentary” [“Diseño como comentario”] y “Conterdesign as Postulation” [“Contradiseño como postulado”].

Los ambientes reflejaban el diseño italiano como una evolución cultural del uso que adquiriría un valor autónomo de la realidad que no respondía de forma directa al mercado, sino que era capaz de proponer una vía alternativa y experimental que provocaba nuevos usos. La modernidad de la propuesta residía en la libertad tanto de la



14 UFO, “Dall’urbanistica all’effetto personale-usi e costumi”, *Domus*, núm. 512, Milán, junio de 1972.

15 *Ibid.*, pág. 85.

16 Véase: *Domus*, núm. 546, mayo de 1975, pág. 4.

17 Ambasz, Emilio, *op. cit.*, pág. 15.

54-*Happening* organizado por el grupo UFO en Eurodomus 4

55- Artículo publicado en *Domus* sobre el trabajo de Emilio Ambasz

configuración de los objetos en el espacio como del usuario a través de productos industriales fabricados en serie que incorporaban los avances tecnológicos de la época como una forma de transición entre las vanguardias historicistas y el movimiento moderno.

La idea de la casa como un lugar para recomponer la modernidad clásica murió definitivamente en todo el mundo occidental: para todo el mundo, la casa se volvió en el verdadero escenario de la complejidad postindustrial, donde coexistían productos estándar y excepcionales, tecnologías avanzadas y primitivas, lenguajes de masas y signos sofisticados, y comportamientos codificados y anarquistas. Una casa cálida, definitivamente experimental y provisional.¹⁸

Para la exposición del MoMA se invitó a participar a un número de diseñadores consolidados del panorama italiano, a quienes se les pidió una propuesta física sobre el concepto de “ambientes” donde se exploraba el “paisaje doméstico desde el sentido de ‘lugar’ y que propongan espacios y artefactos que dan forma a las ceremonias y a los comportamientos que le asignan significado”.¹⁹ Ambasz apuntaba que a través de la exposición y de los “ambientes” se podía comunicar un contexto cultural. Las condiciones generales para los ambientes propuestos para la exposición del MoMA incluían tres puntos del paisaje doméstico: como sociedad urbana, como ambiente familiar y como esfera privada. Si comparamos los “ambientes” publicados en *Domus* de los años cercanos a 1972 con aquellos que formaron parte de la exposición del MoMA pueden establecerse otras categorías transversales.

18 Branzi, Andrea, “A Homeless Country”, en *Italy, Contemporary Domestic Landscape 1945-2000*, Skira, Milán, 2001, pág. 157.

19 Ambasz, Emilio, *op. cit.*, pág. 21.

ISLAS DOMÉSTICAS

En el *Domus* núm. 475²⁰ se publicó uno de los primeros manifiestos de Superstudio: “Design d’invenzione e design d’evasione”. En él manifestaban que solo con una actitud creativa podían evitarse las “respuestas prefabricadas impuestas por los grandes monopolios de la verdad”. Para Superstudio la respuesta no radicaba en volver al artesanado o en el rechazo de esos productos, sino en promover una civilización autosuficiente basada en la no adquisición o el hiperconsumo. La respuesta se articulaba a través del “diseño para la evasión” como contrapropuesta al “producto de diseño” o al “producto de diseño industrial”.

Diseño para la evasión es la actividad de planificar y operar en un campo de diseño industrial asumiendo la poética y lo irracional como método, y tratando de institucionalizar la evasión continua de lo aburrido creada por las equivocaciones del racionalismo y el funcionalismo [...]. Cada objeto tiene una función práctica y una contemplativa, y es ahí donde el diseño de la evasión busca potenciarse.²¹

En el diseño de la evasión convergen la experiencia, el mito, la tecnología y la demanda, involucra al usuario y diseña un área operativa a través de productos poéticamente funcionales y patrones de comportamiento. Mientras que el primero se centra en el significado del objeto, el segundo establece las reglas del juego. En referencia al espacio interior, estos artefactos pueden ser espacio para un *happening* generado por la presencia del objeto. El diseño de la evasión surge como una propuesta para quienes viven en “bloques de vivienda” que, según Superstudio, habitan en una habitación, en una caja sin memorias, sin apenas referencias espaciales, “paralelepípedos euclidianos pintados de blanco o al temple, pero siempre sin sorpresas y sin esperanza”. Más tarde agregarían: “La vida no se vive solo en cajas herméticamente cerradas, sino también en la ciudad, en los coches, en el supermercado, en los cines..., y un objeto puede ser una aventura en el espacio o algo para venerar y admirar y convertirse en

20 *Domus* núm. 475, Milán, junio 1969, 78-81
 21 Superstudio, “Design d’invenzione e design d’evasione”, *Domus*, núm. 475, junio de 1969, pág. 27.



56

- 56- “Design e invenzione e design d’evasione” por Superstudio
- 57-Sofá Zucca diseñado por Superstudio
- 58- Propuesta de Olivier Mourgue producida por Airborne
- 59-Sillón diseñado por Eero Aarnio producido por Asko



57



58



59

un punto brillante de intersección de relaciones.²²

La propuesta sugiere objetos con propiedades sensoriales y cargados de simbolismo, e imágenes que provocan reacciones e inspiran acciones; objetos, pues, que modifican el espacio que ocupan y que están en sintonía perfecta con el sujeto.

El sillón familiar de Superstudio, Zucca, fue publicado en el *Domus* núm. 482²³ y constituye un ejemplo de la evasión de la que habla Superstudio, una evasión que no necesariamente tiene por que ser individual. El sillón presenta dos configuraciones —una ocupada por una pareja y otra circular por una familia— y sugieren que cada variable se ajusta a comportamientos y actores diferentes.

En la descripción del sillón de Oliver Mourgue publicada en el *Domus* núm. 460²⁴ bajo el título “Sedersi in gruppo” se dice: “Sentarse en grupo, aislarse del resto del mundo y de la habitación”, una especie de reclusión donde el grupo reconoce de qué se recluyen, qué se ignora y cómo se conforma el grupo. En el *Domus* núm. 454²⁵ se publicaron dos propuestas de Mourgue y otra de Sunesson, todas producidas por Airborne, donde el nombre del mueble incluye la situación de aislamiento del contexto: “sillón balsa”, “la alfombra voladora” y “barril”. La diferencia entre estas propuestas reside en la cantidad de personas que pueden “aislarse”; mientras que el “sillón balsa” es para una sola persona, “la alfombra voladora” puede agruparse y su número de participantes es abierto, y “el barril” es para cuatro personas. Esta aproximación puede leerse en los anuncios de muebles que buscan el aislamiento del contexto inmediato a través de recintos de ocupación individual. En el *Domus* núm. 440²⁶ se publicó un sillón esférico diseñado por Eero Aarnio y producido por la casa finlandesa Asko pues se había expuesto en *Eurodomus* y “había despertado gran interés” (el sillón ya se había sido presentado previamente en Colonia). El “nido” de plástico, que puede ser utilizado tanto en el interior como el exterior, muestra su indiferencia respecto al contexto.

Junto con los sillones y las sillas, las camas son otros muebles que absorben la evasión, no solo por su función intrínseca del sueño como actividad de desconexión del contexto, sino por incorporar una serie de artefactos que hacen del mueble un objeto independiente de la casa

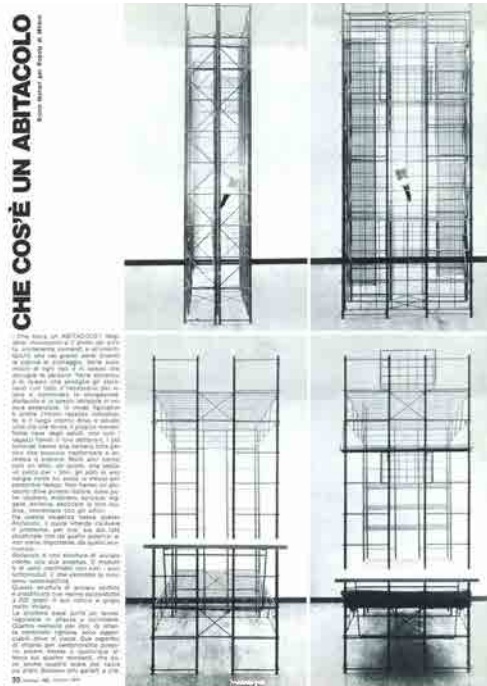
22 Ibíd.

23 *Domus* núm. 482, Milán, enero 1970, pág. 82

24 *Domus* núm. 460, Milán, marzo 1968, pág. 40

25 *Domus* núm. 454, Milán, septiembre 1967, pág. 36-37

26 *Domus* núm. 440, Milán, julio 1966, pág. 74



CHE COS'È UN ABITACOLO
Disegno di Bruno Munari

60

y del espacio que ocupa. La propuesta de la firma Cjfra (*Domus*, núm. 525²⁷) incorpora el televisor, mesas de luz, luces, enchufes, música, estanterías, asientos perimetrales, etc.

La propuesta de Bruno Munari formó también parte de la exposición del MoMA y se publicó en el *Domus* núm. 496. Munari desarrolló una estructura habitable llamada Abitacolo, una palabra con múltiples significados que puede resumirse en un lugar íntimo de dimensiones reducidas al mínimo: “En las casas para adultos, los niños no tienen su habitáculo [...] donde estudiar, meditar, leer, escuchar música y hablar con amigos”.²⁸ El mueble es una estructura metálica, autoportante y neutra que “puede resultar invisible”.

Por otro lado, Verner Pantón había desarrollado para *Visiona 2* un microambiente que se volvió a presentar en *Eurodomus 3*²⁹ un recinto que funcionaba como una “caverna silenciosa y rica en colores” donde un fragmento de paisaje doméstico dentro de la casa consigue separarse y aislarse al concentrar diferencia con el contexto.

El proyecto que Ugo La Pietra presentó en el MoMA (“The Domicile Cell: A Microstructure within the Information and Communication



61

60-Propuesta de Bruno Munari “Abitacolo”

61- Propuesta de Verner Pantón para Visiona 2 presentado en Eurodomus 3

62-Propuesta de Enzo Mari para la Bienal de San Marino

63-Propuesta de Walter Pichler “Elmo audio-visivo”

27 *Domus*, núm. 526, Milán, agosto 1973, Pág. 27
 28 Munari, Bruno, “Che cos’è un abitacolo”, *Domus*, núm. 496, marzo de 1971, pág.33
 29 *Domus*, núm. 488, Milán, junio 1970, pág. 15-16



62



63

Systems”) constituye una reflexión más sobre espacio individual donde propone explorar la inmersión como forma de privacidad que define un espacio por el que el individuo puede redescubrir un ambiente para el aislamiento. El proyecto definía el equilibrio entre aislamiento y conexión que garantizara la inclusión en el sistema, y manipulaba los grados de libertad que lo conectaban con la “estructura social organizada”. La Pietra proponía un sistema desequilibrado que prioriza a quienes incorporaban nuevas posibilidades de uso, en este caso grados de libertad, como los objetos para información y comunicación, llamados instrumentos objeto ocultos en los límites de los microambientes propuestos por La Pietra.

En el *Domus* núm. 453³⁰ se publicó un texto de Umberto Eco, “Che cosa ha fatto Mari per la Biennale di San Marino”, donde aparece un objeto en forma de 7 que puede ser una escultura o se puede meter la cabeza por una ranura y descubrir el espacio interior; al final, un espejo refleja al sujeto, construyendo una experiencia visual donde el espectador se enfrenta a sí mismo en un espacio cerrado. La propuesta residía en objeto que podía contemplarse y, a su vez, servía de “modesta máquina para experimentar las reacciones de un visitante”. Una experiencia que, para Eco, era banal y cotidiana, allí donde residía la radicalidad de la propuesta. Esta propuesta era similar a la de Walter Pichler, “Elmo audio-visivo”, publicada en el *Domus* núm. 485³¹: “Concentrarse para evadirse (solo, de dos en dos, en grupo)”. La evasión reside en descontextualizar el pensamiento.

30 *Domus* núm. 453, Milán, agosto 1967, pág. 82

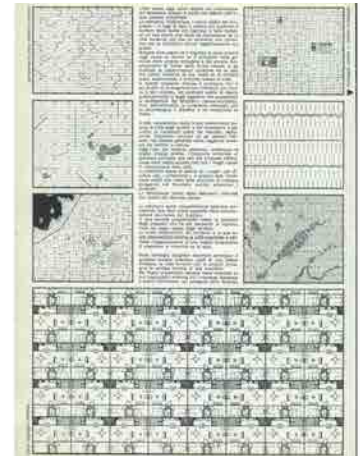
31 *Domus* núm. 485, Milán, abril 1970, pág. 47

PARKINGS, CAMPING Y BURBUJAS

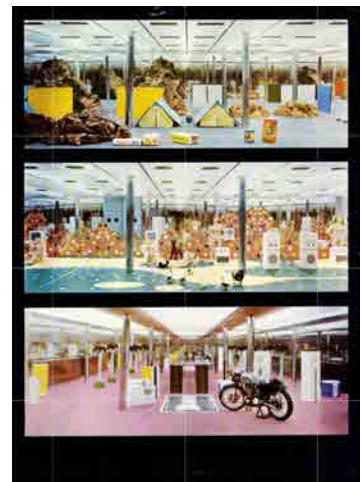
Archizoom no propuso un proyecto físico ni una imagen para la exposición del MoMA, sino una habitación vacía donde se emitía un discurso sobre la destrucción de los objetos y las instituciones seguida por una voz suave que hablaba de un mundo utópico. Archizoom sostenía que la cultura no significaba expresarse a través de alegorías o metáforas, sino que era un derecho. Defendían la libertad del hombre de conducir su propia vida, libre del trabajo, donde la casa se vuelve un laboratorio de la vida cotidiana; su forma ya no importa, ni sus jerarquías espaciales, y propusieron una especie de “*parking* amueblado” donde la ciudad es una superestructura ideológica, una pantalla entre el individuo y el sistema jerárquico de la sociedad. Proclamaban que la arquitectura no era el medio para representar el sistema, pues la imagen de la ciudad ya no existirá como tal, sino que mutará en una condición que se extendía de manera homogénea por el territorio: una red de servicios a la que se le superponen *happenings* y episodios espaciales en un ambiente microclimatizado donde se puedan provocar acciones espontáneas en viviendas individuales o colectivas.

En el *Domus* núm. 496 ³² se publicó “No-Stop City - Residencial parkings”, de Archizoom, una ciudad concebida como un *parking* vacío, sin recorridos fijos, donde la libertad de movimiento entre los objetos y el espacio libre se relaciona con la forma de moverse en la naturaleza, anulando la jerarquía que impone la arquitectura.

Como una gran obra monocroma de Mark Rothko, la sociedad de masas era vista como un océano interminable, libre y suave, sin centro ni fronteras [...]. En No-Stop City, esta dimensión social se vuelve una dimensión espacial: los espejos de dentro de la maqueta reflejaban imágenes a través de multiplicarlas hasta el infinito, más allá de los límites de la arquitectura y del espacio interior. La metrópolis era vista como un gran interior, un único espacio artificialmente acondicionado e iluminado.³³ El espacio de NO-stop City es un espacio de interiores de



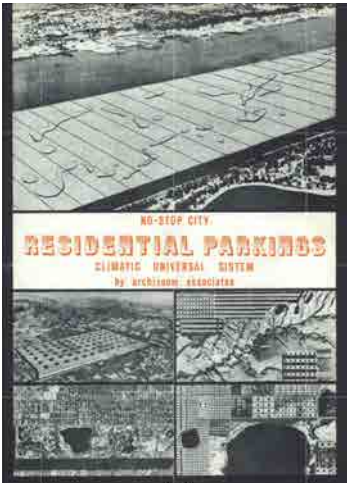
64



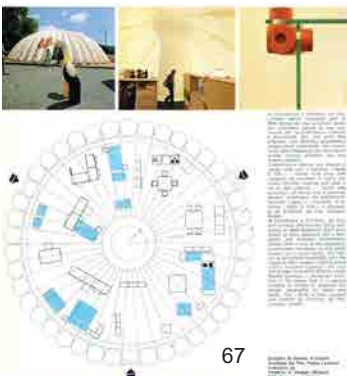
65

32 *Domus* núm. 496, Milán, marzo 1971, pág. 49-55
 33 Branzi, Andrea, *No-Stop City. Archizoom associati*, HYX, Le Plessis-Robinson, 2006, págs. 151-152.

64-65-66 Artículo “NO-Stop-City-Residencial parking” de Archizoom
 67-Proyecto de Donato D’Urbino para Eurodomus 4



66



67



67



68

casas individuales.³⁴

Para la exposición de MoMA Superstudio propuso unas imágenes de una vida sin objetos a través de microambiente, una estancia de 1,8 x 1,8 metros revestida por una retícula de espejos y unos tubos que suministran aire, agua, comida y comunicación a sus ocupantes. Las imágenes presentadas comunican un estado mental más que una representación de la realidad, una imagen en la que convergen intereses de disciplinas humanísticas y científicas. La propuesta consideraba zonas cubiertas por esta retícula de diferentes conectividades, donde cada individuo es una estancia y la acumulación de estas crea usos comunes (escuela, teatro, etc.). Superstudio promueve la “destrucción del objeto”, reduciéndolos a objetos neutros y desechables o la construcción de objetos a través de su metamorfosis. Los objetos necesarios son simples utensilios y el diseño es la anulación del diseño como producto.

En *Eurodomus 4* se incluyó un proyecto de Donato D’Urbino basado en la hipótesis de una arquitectura de camping —una gran tienda de campaña diseñada como espacio colectivo para el relax— y una propuesta de “casa nómada”, una tienda blanca sostenida por una grúa bajo la que se ubica un sofá y una cama como los únicos objetos que evidencian la presencia humana, mientras que el baño y la cocina constituyen dos volúmenes genéricos.

La idea de interior infinito también se expandió al mundo publicitario. La propuesta de la empresa de mobiliario BBB Bonacita³⁵ se basaba en una casa temporal y nómada resuelta en estructura neumática y amueblada con el sistema De (tablas de madera y uniones de ABS) a partir del cual se crearon múltiples configuraciones de muebles que no requieren ordenación previa.

En el *Domus* núm. 457³⁶ un número especial dedicado a estructuras neumáticas, se recogían los experimentos paradigmáticos de este tipo de estructuras, desde los experimentos de Walter Gropius en Viena y los *collages* de Archigram hasta el monumento de Hans Hollein y casas experimentales neumáticas. En



34 Bianchino, Gloria, en *Ibíd.*, pág. 136.

35 *Domus* núm. 512, Milán, julio 1972, pág. 100

36 *Domus* núm. 457, Milán, diciembre de 1967

Costantino Corsini³⁷ aparecían ejemplos de muebles neumáticos como una posibilidad de soluciones efímeras que negaba rotundamente el significado del mueble que dura, que prolonga su presencia con la vivienda, “un objeto hecho de nada y solo para su uso”. El texto sostenía que el material no estaba ligado a un tipo de mueble — pues puede dar lugar a camas, sillones, almohadones, elementos modulares, etc. — y permite una variedad cromática sobre la transparencia del vinilo y la técnica requerida era tan simple como la de la confección. El material abría la posibilidad real de pensar soluciones para la vivienda a través una tecnología neumática de materiales elásticos de forma y dimensiones variables. Los muebles inflables no tenían repercusiones socioeconómicas y acababan con la concepción del mueble como objeto de consumo. Tampoco se imponían discursos críticos, pues su estética carecía de implicaciones lingüísticas y estilísticas que no requerían sistemas constructivos complicados y sus incidencias económicas eran mínimas.

Corsini apuntaba que para esta generación, un sillón es solo un sillón, carece de carga simbólica, y lo efímero no implicaba una cualidad precaria o superficial, sino que, según la etimología griega, significa “que dura un día”. Para Corsini estos muebles pueden sustituirse y cambiarse de la misma manera en que cambiamos de ropa. Al igual que antes la ropa se traspasaba de generación en generación, ahora se imponen unos tiempos distintos de durabilidad y permanencia, y el mueble comienza a verse afectado por períodos más acotados.

En un texto de presentación del *Eurodomus 2*, publicado en el *Domus* núm. 463³⁸, Gio Ponti hacía referencia a una propuesta de “cúpula de PVC trasparente que sugiere como los nuevos procesos han traspasado la nueva tecnología al diseño”, la cúpula diseñada por Zanotta donde los objetos interiores y los exteriores crean un paisaje lunar de elementos irreconocibles y diseminados.

En general, en los anuncios y las publicaciones de muebles inflables, la arquitectura aparece de una manera genérica e irrelevante, su forma de ocupación es efímera, mientras que en los experimentos de estructuras habitables neumáticas el espacio es efímero y el mueble es tradicional y permanente.

37 Corsini, Costantino, “I mobili gonfiabili pneu”, *Domus*, núm. 457, diciembre de 1967, pág. 62.

38 *Domus* núm. 463, Milán, junio 1968, pág.87



69



70

69-70 Portada de *Domus* y artículo de Costantino Corsini

71-Gianni Piretti: Vestirsi di sedia
72-Artículo sobre la XV Trienal de Milán



71

XV TRIENNALE

SARÀ DIVERSA?



La Triennale di Milano 1973, curata da Ettore Sottsass e Andrea Branzi, è stata una mostra di idee e di problemi. Ha presentato 130 film di 15 minuti e 20 set di televisione. L'obiettivo era avvicinare il pubblico ai problemi della produzione di massa, concentrandosi sulle idee e sui problemi piuttosto che sulle forme. La mostra voleva allontanarsi dall'aspetto commerciale della Triennale, dove la gente giudicava gli oggetti per la loro estetica o il prezzo, per diventare una "esposizione di idee".⁴⁰

72

AMUEBLAR EL CAMPO

"XV Triennale, sarà diversa?" Cinco años después de la exposición de 1968, la Trienal de Milán de 1973 presentó más interrogantes que certezas.³⁹

La dirección de la feria estaba a cargo de Ettore Sottsass en colaboración de Andrea Branzi, como coordinador, y la participación de Aldo Rossi. La exposición consistía en utilizar solo instrumentos audiovisuales, varios monitores reproducían imágenes y películas en un circuito cerrado. La exposición proyecta 130 películas de quince minutos y de todas partes del mundo, proyectadas en una estancia con veinte sets de televisión. La finalidad era acercar al público a los problemas de la producción de objetos en serie, centrándose más en las ideas y los problemas que en los aspectos formales. La exposición pretendía alejarse del aspecto mercantil de la trienal, donde la gente juzgaba los objetos por su estética o el precio, para convertirse en una "exposición de ideas".⁴⁰ Como otras tantas exposiciones de arquitectura y diseño interior que por entonces optaban por un formato expositivo audiovisual, la trienal no produjo un material fácilmente

³⁹ Véase: Casati, Cesare, "XV Triennale, será diversa?", *Domus*, núm. 526, septiembre de 1973.

⁴⁰ *Triennale di Milano 15* (catálogo de exposición), 1973.

publicable en la revista. También por entonces algunas ferias llegaban a su fin, y *Eurodomus 4* fue la última de la serie.

En la década de 1970 el mueble comenzaba a divagar por ininidad de contextos, y la relación entre arquitectura y mueble era ambigua, tensando la desarticulación entre ambos.

En el *Domus* núm. 509⁴¹ se publicó una *performance* de Gianni Pettena, *Vestirsi di sedie*, en el que cada persona se vestía, literalmente, con una silla: “Este grupo de persona se han hecho a si mismos autosuficientes: han creado objetos desarticulados sin forma ni significado, y le han dado algo”.⁴² Las sillas acabaron colgadas en el Walker Art Center como forma de preservar la acción en la memoria. Los sillones Superonda de Archizoom, producidos por Poltronova, se publicaron en el *Domus* núm. 455⁴³ un sofá que se trasporta como un cojín en cuatro piezas que funciona como respaldo o asiento y se agrupan en el parque, de modo que su configuración depende más del acontecimiento que de sus propiedades geométricas. El sofá se fotografió tanto en un interior doméstico como en un exterior, y parecía no pertenecer a ninguno estos ambientes.

En el mismo número de *Domus*, el sillón modular Soto de Superstudio aparecía retratado en un jardín, siempre con diferentes configuraciones y conformando distintos patrones tanto de uso como estéticos. En algunas fotografías, el mueble es un sofá y otras es un volumen icónico en un parque. Las piezas ya no hacían referencia a un tipo de interior, a un acontecimiento específico ni delineaban un usuario, sino que asumían la ambigüedad como principio. En estos muebles de Superstudio no hay rastros de la retícula, ni en la ordenación ni en la superficie.

Los muebles de Superstudio y de Archizoom no son los únicos que Poltronova anunciaba en un ambiente natural o urbano, sino que en el *Domus* núm. 428⁴⁴ apareció una serie de muebles multiuso expuestos en la Piazza del Duomo de Pistoia como si se tratara de un mercado en el que los objetos se intercalaban con la gente, los coches y los puestos de venta. Los muebles, fragmentos de espacios domésticos, ocupaban escalinatas, filtraban fachadas y organizaban el espacio público.



73



74

73-Sillon “Superonda” de Archizoom producido por Poltronova

74-Mueble-prototipo “divano-serpente”. Primer Premio en la feria de Trieste diseñado por Marzio Cechhi

75-76Anuncio de muebles en la Piazza del Duono de Pistoia

77-Anuncio de muebles diseñados por Nanda Vigo expuestos en la Piazza del Duomo de Milán.

41 *Domus* núm. 509, Milán, abril 1972, pág. 41

42 Pettena, Gianni, “Vestirsi di sedie”, *ibid.*

43 *Domus* núm. 455, Milán, octubre de 1967, pág. 38

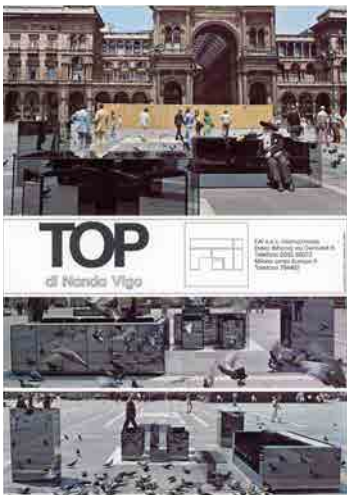
44 *Domus* núm. 428, Milán, julio 1965, 72-76



75



76



77

Los muebles de espejo de Nanda Vigo se publicaron primero en un parque ⁴⁵y más tarde en la Piazza del Duomo de Milán, frente a la Galleria Vittorio Emmanuele ⁴⁶(*Domus* núm. 526), con el espejo reflejando las palomas de la plaza disolviendo así su presencia. El proyecto que presentó el Group 9999 para la exposición del MoMA es un manifiesto donde se busca establecer una relación cíclica entre el hombre, la naturaleza y la tecnología en una vuelta a la naturaleza que hacía uso de las nuevas tecnologías:

Nuestro proyecto debe entenderse como un modelo del objeto real que debe encontrar su lugar en la casa. Se trata de un artefacto de supervivencia ecológica [...]. Intencionalmente utiliza elementos simples: un jardín, agua y una cama de aire. El hombre está en permanente contacto con la naturaleza, sigue su crecimiento y desarrollo, cultiva y utiliza sus productos [...]. El jardín se convertirá en el lugar sagrado de una nueva religión. Nuestro proyecto se completa con la cama de aire, que tiene funciones reales o simbólicas. Un lugar para meditar y pensar [...]. Su simbolismo abstracto y religioso se refiere a un lugar para descansar suspendido sobre el suelo pero cercano a él.⁴⁷

45 *Domus* núm. 510, Milán, mayo 1972, pág. 32

46 *Domus* núm. 526, Milán, septiembre 1973, pág. 107

47 "Group 9999", en Italy: The New Domestic Landscape, op. cit., pág. 277.

En el *Domus* núm. 408⁴⁸ se publicó “Un sedia d’aria”, un cubo inflable de plástico transparente diseñado por Verner Panton. La fotografía mostraba a un hombre tirando el cubo al cielo, atravesado por la luz del sol. El objeto no obstruye la luz; es transparente, liviano, un objeto casi inexistente. Finalmente, las sillas Panton amueblan el campo⁴⁹. En el *Domus* núm. 580⁵⁰ se publicó el artículo de Ugo La Pietra “Architettura radicale in Italia, che ne è successo?”, en el que decía que la expresión “Arquitectura radical” se refería más a un área cultural que a una práctica específica, y que a lo largo de los años recibió diferentes nombres: contradiseño, arquitectura conceptual, utopía, neomonumentalismo, tecnología pobre, nomadismo, etc. La Pietra citaba una definición de Andrea Branzi en la que situaba a la arquitectura radical dentro de la liberación cultural del hombre gracias a la eliminación de los parámetros morales y formales. La Pietra sostenía que entre 1971 y 1972 se comenzó a tomar conciencia del impacto real de la arquitectura radical italiana a partir de la exposición del MoMA, *Eurodomus*, la Trienal de Milán de 1973 y los laboratorios académicos *Global Tools* desarrollados en las escuelas de Milán y Florencia.

La mayor herencia del movimiento fue la toma de conciencia de que no hacía falta construir objetos, edificios o planes urbanos para generar ideas y proyectos, ya que su meta era mejorar la calidad de vida entre el individuo y el ambiente.⁵¹

Este grupo utilizó la imagen, la fotografía, el vídeo y el cine como medios para divulgar situaciones y formular críticas, medios de expresión que ya no se consideraban instrumentos de representación, sino proyectos en sí mismos. El grupo no tenía una ideología común ni un lenguaje estilístico unificado, y, según La Pietra, esta puede ser la razón de que desapareciera. El movimiento no fue incluido en las bibliografías de las escuelas de arquitectura ni nunca pudo imponerse sobre el neorracionalismo y el monumentalismo de Rossi.

Domus se despidió de Ponti en el número 599 de octubre de 1979.



77



78



78

77- “Sedile d’aira” diseñada por Verner Panton producida por Unica Vaev de Dinamarca

78-Anuncio de la silla Panton producida por Herman Miller A.G. de Basilea

79- Artículo “Architettura radicale in Italia” de Ugo La Pietra

80- Número de *Domus* de despedida a Gio Ponti.

48 *Domus* núm. 408, Milán, noviembre de 1962, pág. 45

49 *Domus* núm. 459, Milán, febrero 1968, pág. 70

50 *Domus* núm. 580, Milán, marzo de 1978, pág.2

51 *Ibid.*

La patria, i sogni, i vetri, le stoffe, le ceramiche, le pitture, le pagine di libri e ritagli, succintamente per molti tempo le multiformi attività di quest'uomo, di questa geniale attività che è stato sempre tutto un Maestro.

In 1891 fu esule in Francia di scapigliatura nel lontano 1898 e di averlo avuto nella Domus per due lunghi periodi, negli anni come un merito venivano le sue idee e le sue opere.

(Gianfranco Mazzoni)

The stories and methods, the glass, fabrics, ceramics and paintings and the pages of books and magazines, all spoken for a long time of the multiform activities of this most serene and genial, who was always all a Master.

With deep regret, I who had the good fortune to meet him as long ago as 1908 and to have him at Domus for two long periods of time, with his comments that humanity and his work.

Las historias, los métodos, los relatos, los libros, las cerámicas, las pinturas, los ritales, brevemente por muchos tiempo variadas actividades de este hombre, de este genial que a él siempre un Maestro.

Con profundo pesar, yo que tuve el honor de haberlo conocido en el año 1908 y de haberlo tenido en Domus durante dos largos periodos de tiempo, con un homenaje a su humanidad y a su obra.

(Gianfranco Mazzoni)

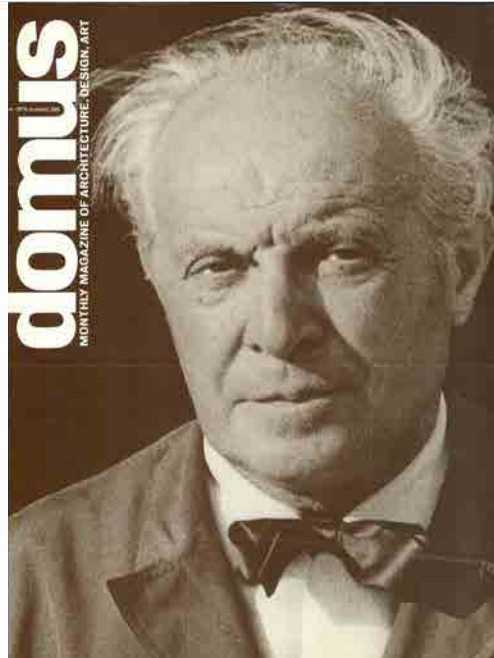


GIO PONTI 1891-1979

Quando sono stato in Italia Gio Ponti ha sempre avuto un'idea di come doveva essere la casa del futuro. Non era un'idea di un'architettura, ma di un modo di vivere, di un modo di essere, di un modo di pensare. E questa idea era sempre la stessa: la casa doveva essere un luogo di vita, un luogo di incontro, un luogo di lavoro, un luogo di gioco, un luogo di amore. E questa idea era sempre la stessa: la casa doveva essere un luogo di vita, un luogo di incontro, un luogo di lavoro, un luogo di gioco, un luogo di amore.

Quando sono stato in Italia Gio Ponti ha sempre avuto un'idea di come doveva essere la casa del futuro. Non era un'idea di un'architettura, ma di un modo di vivere, di un modo di essere, di un modo di pensare. E questa idea era sempre la stessa: la casa doveva essere un luogo di vita, un luogo di incontro, un luogo di lavoro, un luogo di gioco, un luogo di amore. E questa idea era sempre la stessa: la casa doveva essere un luogo di vita, un luogo di incontro, un luogo di lavoro, un luogo di gioco, un luogo di amore.

Quando sono stato in Italia Gio Ponti ha sempre avuto un'idea di come doveva essere la casa del futuro. Non era un'idea di un'architettura, ma di un modo di vivere, di un modo di essere, di un modo di pensare. E questa idea era sempre la stessa: la casa doveva essere un luogo di vita, un luogo di incontro, un luogo di lavoro, un luogo di gioco, un luogo di amore. E questa idea era sempre la stessa: la casa doveva essere un luogo di vita, un luogo di incontro, un luogo di lavoro, un luogo di gioco, un luogo di amore.



¿Dónde fueron los arquitectos florentinos? ¿Qué pasó con el proyecto *Global Tools* en el que participaron no menos de cincuenta arquitectos radicales de toda Italia? ¡Todo se acabó!”⁵²

52 La Pietra, Ugo, “Architettura radicale in Italia, che ne è successo?”, *Domus*, núm. 580, marzo de 1978, pág. 7.



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Durante los años en los que, por segunda vez, Gio Ponti (1948-1978) fue su director, la revista *Domus* publicó una colección de casas que conforman la imagen de una de las épocas más fructíferas en lo que se refiere al diseño del espacio interior doméstico. La colección de interiores heterogéneos se agrupaba bajo una forma única de mirar la disciplina, la de su editor Gio Ponti, quien exploró el interior doméstico desde diversas disciplinas vinculadas al diseño. Para Ponti, la revista era el diseño de una obra de arte en la que convivían la pintura, la escultura, la arquitectura, la decoración, la construcción, los textos de crítica y de historia. El trabajo editorial se convirtió en el de un diseñador que construía, y no meramente describía, una mirada activa que transformadora de la realidad, y no la de un espectador que registra la actualidad. A través de *Domus*, Ponti diseñó una forma de mirar a través de sus fotografías y sus fotógrafos, personajes a través de sus interiores y los anuncios publicitarios, una industria a través de las eurodomus, la colaboración entre disciplinas a través de exposiciones como *Espressioni*, la relación con el cliente, quien asume un tono didáctico con el público; una forma de investigar a través de *Domus Ricerca* y, por último, una manera de entender la crítica arquitectónica. El interior doméstico es el espacio en el que convergían todas las disciplinas que preocupaban a Ponti, Sin embargo, ¿cómo es el interior doméstico que divulga *Domus*?, ¿cuáles son los instrumentos necesarios para definirlo?, ¿cuál es la aportación teórica sobre estos temas de la revista?, y ¿cuáles son los mecanismos a través de los cuales se conforma el espacio interior doméstico en la segunda mitad del siglo xx?

Cinco consideraciones instrumentales, proyectuales y críticas sobre los interiores de *Domus*:

FUNDAS

Domus divulgó interiores domésticos en los que las superficies no eran simples paredes que actuaban como fondo donde poder colgar, apoyar o listos para ser recubiertos, sino en los que las paredes son superficies con cualidades expresivas que trascienden su condición plana para desempeñar un papel expresivo que, en numerosas ocasiones, modificaba las características arquitectónicas del espacio. Las superficies pueden modificar el volumen o aplanar el espacio arquitectónico para convertirlo en algo gráfico. Algunos de los interiores que Ponti publicó en *Domus* eran paredes que se “leen” como una revista.

Las superficies publicadas de *Domus* son paredes, techos y pavimentos en los que estos límites son planos activos de un espacio escenográfico.

Las superficies adquieren protagonismo hasta absorber los muebles en su espesor, eliminando así de forma definitiva las interferencias entre figura y fondo. Todo es figura.

Las superficies domésticas de *Domus* son sus vestidos, con sus motivos, colores, texturas, pliegues y fragmentos que en ocasiones copian la forma de la arquitectura y en otras son la propia arquitectura. Se trata de unas superficies que aspiran a acabar con el conflicto al cubrirlo todo bajo su lógica, un espacio liso de una superficie totalmente unificada.

El interior doméstico de *Domus* se revela contra la pulcritud de las superficies modernas para reivindicar lo que por entonces se consideraba decorativo, superficial e innecesario, un mundo que reinterpretaba las figuras surrealistas de arquitecturas imaginarias en contraposición al interior racionalista y maquínico.

Domus fue uno de los principales medios para establecer un diálogo entre el interior doméstico, que pertenecía a la cultura provinciana italiana, y los interiores de influencia internacional.

El interior de *Domus* era una proyección imaginaria del diseñador, y no un producto abstracto para una élite como fue considerado durante el movimiento moderno. Tenía conexión con los sentidos más básicos de un ser humano tipo expuesto a la experiencia doméstica a través del tacto, la vista, el olfato, el oído, y expresados en las superficies.

OBJETOS DISONANTES

Los interiores domésticos de *Domus* son una forma de mirar que desestabiliza el equilibrio de la modernidad clásica, tensionándola mediante objetos que operan con estrategias estilísticas, de variación escalar, de manipulación del lenguaje o de la posición relativa del espectador. Mientras que algunos efectos se producen en el interior, otros son efectos de la fotografía, que utiliza la publicación como medio para diseñar los interiores. Así, mientras algunos interiores tensionan al habitante, otros tensionan al lector de la revista. En varios de los proyectos, la novedad reside en la forma del registro del objeto más que el objeto en sí.

El período que abarca esta investigación permite visitar una variedad estilística y lingüística capaz de trazar una forma de operar a través de analogías.

Mientras algunos interiores incorporan objetos como “fragmentos de modernidad” en interiores premodernos, otros reflejan la falta de sintonía entre el arquitecto y el usuario, donde objeto y mueble son la manifestación de este último contra un arquitecto que ya se ve incapaz de diseñarlo todo.

Domus se posiciona a través de ejemplos en los que la modernidad de los interiores domésticos no reside en el estilo de los muebles o de la arquitectura, sino en cómo se disponen los objetos y muebles en el espacio, en descifrar el diálogo y la tensión que se produce entre ellos, y entre objeto y sujeto, y objeto y arquitectura.

La cualidad desequilibrante del mueble se traduce en la búsqueda de un nuevo significado asignado a lo doméstico, que ya no aparece como algo “domesticado”, “amaestrado”, sino que ambiciona reformular unas jerarquías en las que el mueble se torna mediador entre el sujeto y la arquitectura.

Carlo Mollino* denunciaba la falta de comunicación entre el artista y su público, una comunicación que era un fenómeno nuevo que forzaba al artista a sumergirse en su utopía. Esta falta de sintonía recaía en el objeto como mediador. Si la arquitectura tradicionalmente había sido utilizada como un medio de control, *Domus* proponía la utilización del objeto como un agente controlador del ambiente. El objeto se revela contra la teoría unificadora, la utilización de un único lenguaje para reivindicar la narrativa individual; diseñador y producto no pueden estar separados, de modo que *Domus* no promovió la producción de

objetos en serie, sino la producción de diseñadores en serie; detrás de cada objeto o superficie se lee la autoría. Al igual que, como sostenía Mark Wigley¹, la Bauhaus exportó diseñadores, *Domus* operó como un aglutinador de diseñadores que entendían el interior doméstico como un “interior total”, no ya como una *Gesamtkunstwerk*,* sino apostando por el poder de la irradiación de algunos objetos y muebles para redefinir el interior.

PERSONAJES

Los interiores domésticos de *Domus* son obras de arte en los que la casa no puede entenderse sin el sujeto. El personaje que aparece en *Domus* es un artista que utiliza el espacio doméstico como primer campo de experimentación artística de una forma de vida, un posicionamiento filosófico y una postura política. El mueble adquiere una dimensión poética, y el hombre adquiere una relación con cada pieza que trasciende a la de sujeto-objeto para situarse en la misma jerarquía.

El espacio doméstico es una obra de arte cotidiana que el sujeto completa; puede ser tan diversa y mutante como los objetos que la habiten, y la categorización binaria entre intimidad y exposición se tensionan mutuamente y se ven forzados a redefinirse.

El espacio doméstico se vuelve espacio expositivo a través de las publicaciones. *Domus* domestica el mueble para exponerlo en el museo y expone aquel que se utiliza en la casa. La revista funciona como un mecanismo que filtra el espectáculo que resulta de espiar la intimidad del otro.

Los objetos establecen una red de referencias que reconstruyen códigos que, a su vez, definen el sujeto dentro de su ámbito íntimo. Mientras que algunos objetos hablan del sujeto por el hecho de ser poseídos, otros hablan del sujeto como su diseñador.

El interior doméstico del coleccionista que se publicó en *Domus* es el lugar de una colección que forma parte estructural de la casa, no un espacio abarrotado de objetos que no siguen una lógica organizativa, sino un espacio diseñado para clasificar los objetos con intervalos que establecen una secuencia narrativa a través de la colección y las colecciones.

1 Wigley, Mark, “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, núm. 5, Cambridge [Mass.], verano de 1998, pág. 1

Jean Baudrillard² traza una línea que separa el objeto como discurso, del discurso como objeto cuando al decir que la publicidad se vuelve un objeto en sí mismo, donde la imagen y el discurso desempeñan un papel alegórico.

En el interior doméstico publicado en *Domus* esta separación resulta muy explícita y el discurso del coleccionista siempre se estructura en torno al sujeto y tiene como fin él mismo. *Domus* fija su mirada en interiores domésticos en los que el hombre constituye su centro, y a través de su libertad crea su imagen. El sujeto de *Domus* no se presenta como un ente coherente y homogéneo, sino con todas sus contradicciones, extravagancias y sofisticación. Este personaje se retrata a través de instantes y fragmentos de domesticidad, una domesticidad que, en algunos casos, es desordenada, sucia y urbana como rechazo al paradigma higienista, tecnicista y pulcro que promovía el movimiento moderno.

Este personaje no está solo, sino que pertenece a un grupo social y, en muchos de los casos publicados, produce arte para museos y revistas desde su esfera más íntima.

Domus interfiere con la mente de algunos diseñadores y artistas, como los relatos de Ettore Sottsass en sus "Memoires di panna montata" en primera persona, desde el interior más interior al que se pueda llegar.

BLANCOS Y TRANSPARENTES

Los interiores domésticos, blancos y transparentes, publicados en *Domus* están diseñados como si se tratara de anuncios o imágenes. La imagen informa el espacio arquitectónico y construye una nueva realidad: una realidad impresa. Este interior doméstico de revista se diluye en un blanco espumoso intercambiable para poner en primer plano al mueble que flota en un espacio silencioso, adireccional, sin casi apenas referencias. El interior blanco explota en un interior autónomo, un ambiente espacial donde se pierde el control óptico del espacio. El interior doméstico cambia sus dimensiones a través de superficies tensionadas y perforaciones en el vacío que se extienden más allá de la habitación.

La habitación blanca "explota"³en otra transparente para poder

2 Baudrillard Jean, *El Sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 2010, pág. 175

3 Término desarrollado por Mark Wigley en "Whatever Happened to Total Design?",

exponerse en un escaparate a través de una pantalla que transmite y reproduce un interior genérico con muebles genéricos y un sujeto genérico.

En las casas de vidrio, los límites se disuelven y aparecen unos muebles genéricos que reproducen una forma de vida que incorpora muebles mediterráneos de factura local. Al tiempo que la arquitectura se vuelve genérica y desaparece, el mueble genérico asume el primer plano que compone la escena de lo placentero. En la revista, la escena del placer cotidiano es el nuevo genérico, una domesticidad compuesta por objetos y arquitecturas cercanas, posibles y adquiribles, cada vez más reales. El medio natural se transforma en acontecimiento donde el mueble hace las veces de mediador, de elemento que interacciona con el medio. El mueble se convierte en el vínculo con el paisaje, establece la postura del sujeto y, por tanto, del creador de la experiencia. Este escenario que registró *Domus* no es tecnificado ni artificial, no hace alarde del confort, sino que se vale de la mediterraneidad y de la historia como medios para crear una experiencia sensorial.

El espacio doméstico blanco publicado en *Domus* ya no es una pátina heredada del movimiento moderno, sino que es el fondo que conecta el espacio publicado (página de la revista) con el espacio construido (interiores), y los muebles se convierten en “productos” del espacio doméstico. Gino Dorfler⁴ definió este hecho como un modo de ver “atómico” donde la cosa se considera una idea y un objeto estático. Dorfler plantea un modo de visualización que, como capacidad perceptiva aprendida, se introduce en la publicidad. El espacio blanco se utiliza para traspasar las dimensiones espaciales lineales y superficiales en los ambientes espaciales de Lucio Fontana, un arte espacial que agujerea el espacio y se sitúa entre las tres dimensiones del ambiente y las dos de la pintura, en un campo de percepciones que estimula al observador. El arte ambiental tiene sus principios en la investigación visual, óptica y cinética que, a través de la programación, controla el comportamiento del sujeto en un espacio sin una función específica. Al romper el plano, Fontana también rompe la estancia al

op. cit.

⁴ Dorfler, Gillo, “Disegno e comunicazione”, *Domus*, núm. 342, Milán, mayo de 1958, pág. 42.

tiempo que la libera.

La habitación publicada da origen a su reproducción sistemática, a una lectura mediada por los fotógrafos de arquitectura que, en el caso de *Domus*, combina una mirada parcialmente condicionada por una estética internacional y otra, la visión de Gio Ponti, sobre los interiores domésticos para finalmente componer una imagen propia.

Domus desarrolla la maquinaria que diseña, produce y promueve, especializándose en el desarrollo del paso de una disciplina a otra para no perder legibilidad en el proceso y reconstruir una narrativa transversal que llegue los diferentes públicos.

AMBIENTES

El interior doméstico de *Domus* es sistemático y prefabricado.

Los innumerables sistemas de mobiliario que se publicaron en *Domus* operan con pocos elementos que, según sus posibilidades combinatorias, pueden obtener resultados diversos. Un sistema de variación repetida y homogénea que abre posibilidades para el objeto singular como una forma de recuperar la identidad perdida, donde a veces la variación reside en la riqueza de la articulación de las partes. En estos interiores, el mueble no es un objeto acabado, sino que presenta una configuración abierta, un juego que se desarrolla sobre un plano modular extendido, una superficie que utiliza el mueble para construir ámbitos, intensificar momentos y crear estancias.

El campo no direccional de la retícula ortogonal mantiene sus propiedades organizativas y diseña más las relaciones que la forma de ocupación. Los objetos o muebles que la ocupan pueden expandirse en todas las direcciones para crear conjuntos abiertos indeterminados que desequilibran el sistema mediante incrementos de densidad o intensidad.

La condición de campo se despliega en la superficie y opera como soporte, pero no puede evaluarse bajo la perspectiva de figura-fondo u objeto-espectador, sino que el entrecruzamiento construye objetos tridimensionales que son la intensificación del campo.

Como intensificación de la retícula, el mueble opera a una escala tridimensional menor y asume un grado de indeterminación en su ubicación en el espacio.

El interior doméstico incorpora sistemas que pueden ser cambiantes sin dejar de ser estructurados, y la estructura se basa en su

modificación y su alternancia.

Los muebles habitación mantienen una posición aleatoria en relación al límite del espacio. Mientras que estas piezas industrializadas parecen manifestar el control total del espacio doméstico, es en el espacio entre ellas y las paredes de la estancia donde reside lo indefinido, y no controlado.

El espacio se activa y adquiere una dimensión temporal a través de acontecimientos que se separan del control del diseñador. Los ambientes se estructuran, por tanto, a través de acontecimientos.

Domus publicó ejemplos en los que la organización espacial en planta que fracciona el espacio en habitaciones ya no constituye un instrumento de diseño del espacio doméstico, sino que se sustituye por una trama ortogonal, un plan que funciona como red de relaciones.

Domus promocionaba ejemplos en los que el ambiente era un acto que enmarcaba una acción, y esta nos permite entender el espacio doméstico como uno dinámico que ya no busca el equilibrio ni responder a una composición formal predeterminada.

La disolución del límite elimina las fricciones y los conflictos, e imposibilita definir parámetros organizativos, como la dispersión o la compacidad. El mueble ya no se mide en contraste con el espacio arquitectónico, pues este ni lo define ni lo potencia. Al desaparecer el espacio arquitectónico, el mueble adquiere el papel de definir el espacio doméstico transformándose en el medio que establece una condición estable de equilibrio con el medio natural.



BIBLIOGRAFÍA

NÚMEROS DE *DOMUS*

núm. 1 (enero de 1928); núm. 8 (agosto de 1928); núm. 65 (mayo de 1933); núm. 127 (julio de 1938); núm. 138 (junio de 1939); núm. 143 (noviembre de 1939); núm. 158 (febrero de 1941); núm. 161 (mayo de 1941); núm. 194 (febrero de 1944); núm. 202 (octubre de 1944); núm. 210 (junio de 1946); núm. 211 (julio de 1946); núm. 217 (enero de 1947); núm. 219 (mayo de 1947); núm. 230 (octubre de 1948); núm. 231 (diciembre de 1948); núm. 226 (junio de 1948); núm. 226 (julio de 1948); núm. 227 (agosto de 1948); núm. 233 (febrero de 1949); núm. 235 (abril de 1949); núm. 236 (mayo de 1949); núm. 238 (septiembre de 1949); núm. 241 (octubre de 1949); núm. 241 (diciembre de 1949); núm. 244 (marzo de 1950); núm. 270 (mayo de 1950); núm. 243 (febrero de 1950); núm. 253 (diciembre de 1950); núm. 254 (enero de 1951); núm. 256 (marzo de 1951); núm. 258 (mayo de 1951); núm. 263 (octubre de 1951); núm. 264 (diciembre de 1951); núm. 270 (mayo de 1952); núm. 273 (agosto de 1952); núm. 275 (octubre 1952); núm. 283 (junio de 1953); núm. 279 (febrero de 1953); núm. 285 (agosto de 1953); núm. 291 (febrero de 1954); núm. 294 (mayo de 1954); núm. 295 (junio de 1954); núm. 296 (julio de 1954); núm. 299 (octubre de 1954); núm. 302 (enero de 1955); núm. 307 (junio de 1955); núm. 308 (julio de 1955); núm. 316 (marzo de 1956); núm. 321 (agosto de 1956); núm. 328 (marzo de 1957); núm. 331 (junio de 1957); núm. 334 (septiembre de 1957); núm. 349 (diciembre de 1958); núm. 338

(enero de 1958); núm. 340 (marzo de 1958); núm. 342 (mayo de 1958); núm. 348 (noviembre de 1958); núm. 350 (enero de 1959); núm. 352 (marzo de 1959); núm. 353 (abril de 1959); núm. 360 (noviembre de 1959); núm. 366 (mayo de 1960); núm. 368 (julio de 1960), núm. 372 (noviembre de 1960), núm. 381 (agosto de 1961); núm. 378 (mayo de 1961); núm. 385 (diciembre de 1961); núm. 386 (enero de 1962); núm. 408 (noviembre de 1962); núm. 389 (abril de 1962); núm. 402 (mayo de 1963), núm. 405 (agosto de 1963); núm. 406 (septiembre de 1963); núm. 407 (octubre de 1963); núm. 421 (diciembre de 1964); núm. 414 (mayo de 1964); núm. 415 (junio de 1964); núm. 419 (octubre de 1964); núm. 428 (abril de 1965); núm. 428 (julio de 1965); núm. 433 (diciembre de 1965); núm. 432 (noviembre de 1965); núm. 434 (enero de 1966); núm. 436 (marzo de 1966); núm. 437 (abril de 1966); núm. 438 (mayo de 1966); núm. 440 (junio de 1966); núm. 440 (julio de 1966); núm. 443 (octubre de 1966); núm. 441 (agosto de 1966); núm. 445 (diciembre de 1966); núm. 449 (abril de 1967); núm. 450 (mayo de 1967); núm. 463 (junio de 1967); núm. 452 (julio de 1967); núm. 453 (agosto de 1967); núm. 454 (septiembre de 1967); núm. 455 (octubre de 1967); núm. 456 (noviembre de 1967); núm. 457 (diciembre de 1967); núm. 459 (febrero de 1968); núm. 460 (marzo de 1968); núm. 461 (abril de 1968); núm. 463 (junio de 1968); núm. 464 (julio de 1968); núm. 466 (septiembre de 1968); núm. 474 (mayo de 1969); núm. 475 (junio de 1969); núm. 478 (septiembre de 1969), núm. 479 (octubre de 1969); núm. 481 (diciembre de 1969); núm. 482 (enero de 1970);

núm. 484 (marzo de 1970); núm. 485 (abril de 1970); núm. 486 (mayo de 1970); núm. 488 (junio de 1970); núm. 489 (agosto de 1970); núm. 491 (octubre de 1970); núm. 492 (noviembre de 1970); núm. 493 (diciembre de 1970); núm. 494 (enero de 1971); núm. 495 (febrero de 1971); núm. 496 (marzo de 1971); núm. 498 (mayo de 1971); núm. 500 (julio de 1971); núm. 501 (agosto de 1971); núm. 502 (septiembre de 1971); núm. 504 (noviembre de 1971); núm. 504 (septiembre de 1971); núm. 507 (febrero de 1972); núm. 508 (marzo de 1972); núm. 510 (mayo de 1972); núm. 509 (abril de 1972); núm. 512 (junio de 1972); núm. 512 (julio de 1972); núm. 517 (diciembre de 1972); núm. 520 (marzo de 1973); núm. 526 (agosto de 1973); núm. 526 (septiembre de 1973); núm. 534 (mayo de 1974); núm. 539 (octubre de 1974); núm. 546 (mayo de 1975); núm. 558 (mayo de 1976); núm. 559 (junio de 1976); núm. 563 (octubre de 1976); núm. 575 (octubre de 1977); núm. 580 (marzo de 1978); núm. 669 (febrero de 1986); núm. 729 (julio de 1991); núm. 897 (noviembre de 2006); y núm. 901 (marzo de 2007).

ARTÍCULOS DE *DOMUS*

Archizoom, "No-Stop City. Residential parkings", *Domus*, núm. 496, marzo de 1971, págs. 49-55.

Ballo, Guido, "Sul concetto di spazio attivo", *Domus*, núm. 428, abril 1965, págs. 77-88.

Casati, Cesare, "XV Triennale, sarà diversa?", *Domus*, núm. 526, septiembre de 1973.

Corsini, Costantino, "I mobili gonfiabili pneu", *Domus*, núm. 457, diciembre de 1967, pág. 62.

Dezzi Bardeschi, Marco, "Da Johnson a John Soane", *Domus*, núm. 631, septiembre de 1982, pág. 44.

Domus equipo editorial, "Una colonia per la Bayer", *Domus*, núm. 478, septiembre de 1969, pág. 26.

—, "Codice, incontri e scontri sulla casa", *Domus*, núm. 512, julio de 1972, pág. 77.

—, "La nuova sedia", *Domus*, núm. 210, junio de 1946, pág. 24.

—, "Prima astratto, poi barocco, ora spaziale", *Domus*, núm. 229, agosto de 1948, págs. 36-37.

—, "Sono partiti per New York", *Domus*, núm. 510, mayo de 1972, pág. 21.

Dorfles, Gillo, "Disegno e comunicazione", *Domus*, núm. 342, mayo de 1958, pág. 42.

La Pietra, Ugo, "Architettura radicale in Italia, che ne è

successo?”, *Domus*, núm. 580, marzo de 1978, pág. 7.

Mollino, Carlo, “Tutto e permesso sempre salve la fantasia”,
Domus, núm. 245, abril de 1950, págs. 20-27.

—, “Utopia e ambientazione”, *Domus*, núm. 238, septiembre de
1949, págs. 20-23.

Munari, Bruno, “Che cos’è un abitacolo”, *Domus*, núm. 496,
marzo de 1971, pág. 33.

Olivieri, Luigi Claudio, “Tendenze nella moderna produzione delle
sedie”, *Domus*, núm. 194, febrero de 1944, págs. 58-63.

Ponti, Gio, “Arredamento su un colore”, *Domus*, núm. 226, 1948,
págs. 76-77.

—, “Casa di fantasia”, *Domus*, núm. 270, mayo de 1950, pág. 28.

—, “Eurodomus 3”, *Domus*, núm. 488, junio de 1970, pág. 97.

—, “Eurodomus 4”, *Domus*, núm. 504, septiembre de 1971, pág.
78.

—, “Eurodomus, prima mostra pilota della casa moderna, ispirata
da *Domus* e organizzata dalla Fiera di Genova”, *Domus*, núm.
440, julio de 1966, pág. 27.

—, “La casa all’italiana”, *Domus*, núm. 1, enero de 1928, pág. 9.

—, “La finestra arredata”, *Domus*, núm. 298, septiembre de 1954,
págs. 17-20.

—, “Turinese baroque”, *Domus*, núm. 229, agosto de 1948, págs.
23-27.

—, “Una casa non finisce mai”, *Domus*, núm. 238, septiembre de 1949, pág. 13.

Ponti, Lisa Licitra, “Dream House”, *Domus*, núm. 901, marzo de 2007, pág. 65.

—, “Gianni e Gio duellanti geniali”, *Domus*, núm. 897, noviembre de 2006, pág. 57.

—, “Gio Ponti sul *Domus*”, *Domus*, núm. 669, febrero de 1986, pág. 1.

Restany, Pierre, “An American Attempt Towards a Synthesis of Artistic Information: The Happening”, *Domus*, núm. 405, agosto de 1963, págs. 35-40.

Rogers, Ernesto Nathan, “Divagazioni atorno una mostra d’arrendamento”, *Domus*, núm. 211, julio de 1946, pág. 6.

Sottsass, Ettore y Fernanda Pirovano, “Viaggio a occidente: Nr.1 che cosa fanno li dentro?”, *Domus*, núm. 436, marzo de 1966, págs. 42-48.

Sottsass, Ettore, “Dalla Francia con amore”, *Domus*, núm. 452, julio de 1967, pág. 29.

—, “Memoires di panna montata, arcobaleno su Londra”, *Domus*, núm. 484, marzo de 1970, pág. 33.

—, “Memoires di panna montata”, *Domus*, núm. 457, diciembre de 1967, pág.119.

—, “Memoires di panna montata”, *Domus*, núm. 484, marzo de 1970, pág. 33.

Superstudio, "Archizoom: discorsi per immagini", *Domus*, núm. 481, diciembre de 1969, págs. 108-109.

—, "Design d'invenzione e design d'evasione", *Domus*, núm. 475, junio de 1969, págs. 78-81.

—, "Progetti e pensieri", *Domus*, núm. 479, octubre de 1969, págs. 37-39.

Tedeschi, Mario y Antenello, Vincenti, "Suggerione dell'elemento fuori scala", *Domus*, núm. 294, mayo de 1954, pág. 16.

Tedeschi, Mario, "Consigli per la casa", *Domus*, núm. 226, julio de 1948, pág. 1.

—, "Nessuna concessione al moderno, requisiti per un appartamento moderno", *Domus*, núm. 254, enero de 1951, págs. 24-26.

Trini Tommaso, "Lo scarabeo sotto una foglia", *Domus*, núm. 482, enero de 1970, págs. 32-36.

—, "Una collezione in una casa", *Domus*, núm. 482, enero de 1970, págs. 32-36.

—, "Ettore Sottsass Jr: Katalogo mobili 1966", *Domus*, núm. 449, abril de 1967, págs. 109-121.

—, "A Foligno", *Domus*, núm. 453, agosto de 1967, págs. 77-81.

—, "Intervista a Lucio Fontana", *Domus*, núm. 466, septiembre de 1968, págs. 79-80.

UFO, "Dall'urbanistica all'effetto personale: usi e costumi", *Domus*, núm. 512, junio de 1972.

ARTÍCULOS DE REVISTAS Y LIBROS

AA VV, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 27, núm. 2 (*Shaping the Modern: American Decorative Arts at The Art Institute of Chicago, 1917-1965*), Chicago, 2001.

Ballo, Guido y Pivano, Fernanda, "Tre storie per i mobili", *East*, núm. 128, Milán, 1965.

Bergdoll, Barry, "At Home in the Museum?", *Log*, núm. 15, invierno de 2009.

Brazi, Andrea, "Architettura. Umanesimo costruttivo", en Carboni, M. (ed.), *Sottsass Associati, 1980-1999*, Rizzoli, Milán, 1999.

Campbell, Robert, "Where Does Inspiration Come From, and Why Do Architects Often Deny Its Source", *Architectural Record*, febrero de 2004.

Celant, Germano, "Ettore Sottsass. Architetto come designer globale", *Interni*, núm. 550, abril de 2005.

Colomina, Beatriz, "A Slight Nausea", en Dercon, Cris (ed.), *Carlo Mollino. Maniera Moderna*, Walther Köning, Colonia, 2012.

Defenbacher, D. S., "An Exhibition for Modern Living", *Everyday Art Quarterly*, núm. 23, Minneapolis, invierno de 1949-1950.

Du Plessix, Francine, "Philip Johnson Goes Underground", *Art in America*, julio-agosto de 1966.

Forster, Kurt W., "The Autobiographical House: Around a Haunted Hearth", en AA VV, *Philip Johnson: The Constancy of Change*,

Yale Univesity Press, New Hacven, 2009.

Harwood, John, "Eliot Noyes and the Logia of the Information Age Interior", *Grey Room*, núm. 12, verano de 2003.

Johnson, Philip, "War Memorials: What Aesthetics Price Glory?", *Art News*, septiembre de 1945.

Lavin, Sylvia, "Richard Neutra and the Psychology of the American Spector", *Grey Room*, núm. 1, otoño de 2000.

McHugh, Ursula, "Eliot Noyes", *Industrial Design*, enero de 1960.

Noyes, Eliot, "Wall Houses", *Art in America*, enero-febrero de 1968.

Pontiggia, Elena, "Domus, la revista che divenne un'opera d'arte" (entrevista a Lisa Ponti), *Il Giornale*, 11 de diciembre de 1966.

Pschepiurca, Pablo, "BKF: Annuncio di una Modernita", *Casabella*, núm. 711, Milán, 2003.

Quesada, Fernando, "Superstudio 1966-73: From the World without Objects to the Universal Grid", *Footprint, Delft Architecture Theory Journey*, Delft, 2011.

Quetglas, Josep, "Lo placentero", *Carrer de la Ciutat*, núms. 9-10, Barcelona, enero de 1980.

Timothy, M. Rohan, "Rendering the Surface: Paul Rudoph's Art and Architecture Building at Yale", *Grey Room*, núm 1, otoño de 2000.

Wagner, George, "Ultrasuede", *Perspecta*, vol. 33 (*Mining*

Autonomy), Cambridge (Mass.), 2002.

Wigley, Mark, "Unleashing the Archive", *Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, vol. 2, núm. 2, invierno de 2005, págs. 10-15.

—, "Whatever Happened to Total Design?", *Harvard Design Magazine*, núm. 5, verano de 1998.

Zanzi, Erica, "Il calcolatore elettronico ELEA 9003" (entrevista con Ettore Sottsass), Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, Faenza, 1986.

OTROS SOPORTES

Colomina, Beatriz, Exposición : "Playboy Architecture, 1953-1979"
29 September 2012 – 9 February 2013, NaiM/Bureau Europa,
Holanda.

Carta de Peter Blake a Marcel Breuer, 27 de mayo de 1949.

Museum of Modern Art Archives, Nueva York

Dossier de prensa del Museum of Modern Art de Nueva York,
núm. 26, mayo de 1972.

Entrevista a Philip Johnson, *Skyline*, pág. 14. P. J. Getty Center
Archive

Lerardo Esteban, *La liebre y el coyote, encuentros con lo animal y
lo secreto de la obra de Joseph Beuys*, 2005. (performancelogia.
blogspot.com.es/2007/04/la-liebre-y-el-coyote-encuentros-con-lo.html, consultado en septiembre de 2015)

Locatelli-Bose, Tesi, "Entrevista con Nanda Vigo", 1990.

Noyes, Eliot, informe a John Hay Whitney. Museum of Modern Art
Archives, Nueva York.

LIBROS

AA VV, *Triennale di Milano 15* (catálogo de exposición), Milán, 1973.

Ábalos, Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

Ambasz, Emilio, *Italy: The New Domestic Landscape* (catálogo de exposición), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1972.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1967 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998).

Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, Londres, 1960 (versión castellana: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971).

Baudrillard, Jean y Nouvel, Jean, *Les Objets singuliers: architecture et philosophie*, Calman-Lévy, París, 2000 (versión castellana: *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001).

Baudrillard, Jean, *Le Système des objets*, Éditions Gallimard, 1970 (versión castellana: *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 2010).

Benjamin, Walter, *Das Passagen Werk* (versión castellana: Tiedermann, Rolf [ed.], *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005).

Branzi, Andrea, *A Homeless Country. Experimental Models for the Domestic Space. Contemporary Domestic Landscapes, 1945-2000*, Skira, Milán, 2001.

—, *No-Stop City. Archizoom Associati*, HYX, Orleans, 2006.

Breuer, Marcel, *The House in the Museum Garden* (catálogo de exposición), Museum of Modern Art, Nueva York, 1949 (también en *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. XVI, núm. 1).

Brino, Giovanni, *Carlo Mollino. Architecture as Autobiography*, Thames & Hudson, Londres, 2005.

Calder, Alexander *et al.*, *Calder*, Viking Press, Nueva York, 1971.

Carrà, Carlo, *Giotto*, G. Crès & Cie, París, 1926.

Celant, Germano, *Lucio Fontana: Ambienti spaziali. Architecture, Art, Environments*, Skira, Milán, 2012.

Crispolti, E., *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milán, 2006.

Dercon, Cris (ed.), *Carlo Mollino. Maniera moderna*, Walther Köning, Colonia, 2012.

Dexler, Arthur, *Transformation in Modern Architecture* (catálogo de exposición), Museum of Modern Art, Nueva York, 1979.

Elwall, Robert y Carullo, Valeria (eds.), *Framing Modernism. Architecture and Photography in Italy 1926-1965*, Estorick Foundation, Londres, 2009.

Gordon, Bruce, *Eliot Noyes. A Pioneer of Design and Architecture*

in the Age of American Modernism, Phaidon, Londres, 2006.

Hays, K. Michael, *Modernism and the Post Humanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995.

Johnson, Philip, *Writings*, Oxford University Press, Nueva York, 1979 (versión castellana: *Escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).

Kaufmann, Edgar, *What is Modern Design?* (catálogo de exposición), Museum of Modern Art, Nueva York, 1950.

Lang, Peter y Menking, William, *Superstudio. Life without Objects*, Skira, Milán, 2003.

Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions G. Crès, París, 1923 (versión castellana: *El arte decorativo de hoy*, Eunasa, Pamplona, 2013).

—, *Vers une architecture*, Éditions G. Crès, París, 1923 (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964).

Longhi, Roberto, *Piero della Francesca*, Sheep Meadow Press, Nueva York, 2009.

Maggi, Angelo y Zannier, Italo, *Giorgio Casali Photographer. Domus 1951-1983. Architecture, Design and Arte in Italy*, Silvana, Milán, 2013

Martí Aris, Carlos, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005.

Maurès, Patrick, *The Masks of Piero Fornasetti*, Corraini Edizioni, Mantua, 2014

—, *Fornasetti. Designer of Dreams*, Little Brown, Boston, 1991.

Mc Andrew, John y Mock, Elisabeth, *What is Modern Architecture?* (catálogo de exposición), Museum of Modern Art, Nueva York, 1942.

McCoy, Esther, *Case Study Houses 1945-1962*, Hennessey + Ingalls, Santa Mónica, 1977, 2ª ed.

Moles, Abraham A., *Le Kitsch: L'art de bonheur*, Maison Marne, París, 1971 (versión castellana: *El Kitsch: el arte de la felicidad*, Paidós, Barcelona, 1990).

Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1934 (versión castellana: *Técnica y civilización*, Alianza, Madrid, 2002).

Navarro Baldeweg, Juan, *La habitación vacante*, Pre-Textos, Valencia, 1999.

Nelson, George, *Problems of Design*, Whitney Publications, Nueva York, 1954.

Noyes, Eliot, *Organic Design in Home Furnishing* (catálogo de exposición), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1941.

Opel, Adolf y Quetglas, Josep (eds.), *Adolf Loos. Escritos II. 1910-1931*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

Ozenfant, Amédée y Le Corbusier, *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*, El Croquis Editorial, Madrid, 1994.

Panton, Verner, *Verner Panton. The Collected Work*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2000.

Petit, Emmanuel (ed.), *Philip Johnson: The Constancy of Change*, Yale University Press, New Haven, 2009.

Picci, Francesca, *The Road to Memphis. Sottsass*, Phaidon, Londres, 2014.

Rheims, Maurice, *La Vie étrange des objets: histoire de la curiosité*, Plon, París, 1959 (versión castellana: *La curiosa vida de los objetos*, Caralt, Barcelona, 1965).

Rowe, Colin, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1977 (versión castellana: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976).

Saarinen, Aline B. (ed.), *Eero Saarinen On His Work*, Yale University Press, New Haven, 1968.

Smithson, Alison y Peter, *Changing the Art of Inhabitation*, Artemis, Londres, 1994 (versión castellana: *Cambiando el arte de habitar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001).

Wigley, Mark, *White Walls, Designer Dresses*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2001.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alexander, Christopher, *A Pattern Language*, Oxford University Press, Nueva York, 1977 (versión castellana: *Un lenguaje de patrones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977).
- Barthes, Roland, *Système de la mode*, Éditions du Seuil, París, 1967 (versión castellana: *Sistema de la moda*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978).
- Bosoni, Giampiero (ed.), *Italy. Contemporary Domestic Landscapes, 1945-2000*, Skira, Milán, 2001.
- Burton, Johanna et al. (eds.), *Interiors*, Sternberg Press, Berlín, 2012.
- Cache, Bernard, *Earth Moves. The Furnishing of Territories*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995
- Colomina, Beatriz, *Clip/Stamp/Fold: The Racial Architecture of Little Magazines*, Actar, Barcelona, 2010.
- , *Domesticity at War*, Actar, Barcelona, 2006 (versión castellana: *La domesticidad en guerra*, Actar, Barcelona, 2006).
- , *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1994 (versión castellana: *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masa*, Cendeac, Murcia, 2010).
- De Bastide, Jean-Francois, *The Little House, an Architectural Seduction*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996.

Evans, Robin, *Translation from Drawing to Building and Other Essays*, Architectural Association, Londres, 1997 (versión castellana: *Traducciones*, Pre-Textos, Valencia, 2005).

Giedion, Sigfried, *Mechanization takes Command: A Contribution to Anonimous History*, Oxford Univesity Press, Nueva York, 1948 (versión castellana: *La mecanización toma el mando*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978).

Irace, Fulvio, *Gio Ponti, La casa all'italiana*, Electra, Milán, 1988.

La Pietra, Ugo (ed.), *Gio Ponti*, Rizzoli, Nueva York, 1996.

Lleó, Blanca, *Sueño de habitar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

McCoy, Esther, *Case Study Houses*, Hennessey + Ingalls, Santa Mónica, 1977.

Melgarejo Belenguer, María, *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2011.

Monteys, Xavier y Fuertes, Pere, *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Monteys, Xavier, *La habitación. Más allá de la sala de estar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

Ponti, Lisa Licitra, *Gio Ponti. The Complete Work 1923-1978*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1990

Praz, Mario, *An Illustrated History of Interior Decoration, from*

Pompeii to Art Nouveau, Thames & Hudson, Nueva York, 1982.

Praz, Mario, *La casa della vita. Bellezza e bizzarria* 1960

(traducción castellana: *La casa de la vida*, Trad. Carmen Artal, Barcelona, Debolsillo, 2004

Quetglas, Josep, *Imágenes del Pabellón de Mies van der Rohe*, Section b, Montreal, 1991.

Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, F. Bruckmann, Múnich, 1878-1879 (versión castellana: *El estilo*, Azpiazu Ediciones, Buenos Aires, 2013).

Smithson, Peter y Unglaub, Karl, *Flying Furniture*, Walther König, Colonia, 1999.

Thornton, Peter, *Authentic Decor. The Domestic Interiors 1620-1920*, Viking Penguin, Nueva York, 1984.

Von Vegesack, Alexander y Kries, Matthias (eds.), *Mies van der Rohe. Arquitectura y diseño en Stuttgart, Barcelona y Brno*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 1998.

CHAPTER 1



COVERING

CHAPTER 1: COVERINGS

The interior is not just the universe but also the *étui* of the private individual. Since the days of Louis Philippe, the bourgeoisie has endeavored to compensate itself for the fact that private life leaves no traces in the big city. It seeks such compensation within its four walls – as if it were striving, as a matter of honor, to prevent the traces, if not of its days on earth, then at least of its possessions and requisites of daily life, from disappearing forever. The bourgeoisie unabashedly makes impressions of a host of objects. For slippers and pocket watches, thermometers and egg cups, cutlery and umbrellas, it tries to get covers and cases. It prefers velvet and plush covers which preserve the impression of every touch.¹

Walter Benjamin

Coverings is divided into three parts: “Graphic surfaces,” “Covered surfaces” and “Underneath the table.” It inquires into the treatment of the surface in household interiors. The section “Graphic surfaces” is further divided into two parts: “Printed interiors” and “Three-dimensional graphics.” The first one, “Printed interiors,” focuses on the works of Piero Fornasetti, Gio Ponti, Bernard Rudofsky, Paul Rudolph and Carlo Mollino. Their projects, which were published in several issues of the magazine *Domus*, show the importance of the surface in the household interior, beginning with the most superficial treatment of the surface, the thinnest kind: graphic marks. Our inquiry starts with the projects by Piero Fornasetti in collaboration with Gio Ponti, where graphic marks seek to nullify volume, define perspectives and frame views. In contrast, the purpose of the graphic surfaces in the works of Paul Rudolph and Bernard Rudofsky is to create outdoor effects indoors, or to effect a change in scale in the space.

In the examples of Gio Ponti, Melchore Bega and Salvatore Fiume, Alexander Girard and Ettore Sottsass included in the section on “Three-dimensional graphics,” graphic marks spread over all surfaces and aim to destroy the room and reproduce or influence the real objects that occupy it in an effort to surpass the two dimensions of the wall.

¹ Benjamin, Walter, *Passages*. Edición de Rolf Tiedemann. Resúmenes. Akal. 2005, p. 56.

Salvatore Fiume merges graphic marks and sculpture in characters that strive to detach themselves from the surface, while in Villa Planchart, Gio Ponti expands graphic marks to objects and transforms them into covered surfaces; their graphic nature can be perceived in photographs, that is, in flattened space. Alexander Girard, in turn, uses graphic surfaces to change our perception of architectural features through painting with dimensional changes, while Sottsass suggests movable architectural elements (such as doors) that change the composition and leave traces of the occupants.

In the second part, "Covered surfaces," we examine how surfaces begin to gain autonomy until they actually detach and become "Superimposed surfaces" in layers that fly over the interiors. In turn, Paul Rudolph and Carlo Mollino compose their interiors through fabrics and objects that operate via accumulation.

The layers become thicker until they morph into carpet-beds or sofa-floors; the interior space is liberated, visual obstacles are eliminated, specific places for each object are erased and continuous bed-chairs or bed-rooms emerge which spread throughout the entire interior. The layers ultimately detach from the boundary and become autonomous. The section "Stages" analyzes the works of Carlo Mollino, Paolo Chessa, Gianfranco Frattini, Arne Korsmo and Christian Norberg-Schultz. In their works, curtains are the elements that define the room while simultaneously acting as the backdrops for constructing the stages of everyday domestic life. Mollino's fabric surfaces are transferred to the furniture and come to condition the occupants: their way of moving, expressing themselves, showing themselves, dressing or undressing. The household interior becomes autonomous.

Fabric surfaces begin to reveal themselves as the skin of the household space. In the group of examples that appear in the section entitled "Carpeted landscapes," we see how carpets invade in the interior, crawl up the walls without limits on their extension, create niches for sleeping and envelop everything like a homogeneous covering where new layers are added: decoration, furniture, rugs, artworks, doors and moldings.

Finally, the third part, "Underneath the table," is divided into two sections: "Legless" and "Flying carpets." The former is based on experiments on the articulation between the floor and the furniture. The chairs and tables in the Pedestal group designed by Eero Saarinen are an example of the aim to reduce the elements within the interior space

to the minimum, unifying them through their surface. These one- or two-piece objects crafted of a single material try to condition the covering and the way the room is occupied. Finally, "Flying carpets" shows examples of advertisements in which carpets are replaced with linoleum and plastic surfaces, achieving the rigidity that traditional carpets do not have and thus overcoming the limits of the surface and the covering to become objects, ultimately made of a single piece, like the Panton chair by Verner Panton.

"What is covered in a Loosian ambiance? The walls? No, not at all, they are just the structural frame from which the coverings are hung, the back of the coverings. What is covered is always the body: "All of Loos's architecture is always interior and can be explained as a covering of a body."²

² Quetglas, Josep, "Lo placentero", *Carver de la Ciutat*, no 9-10, special edition on Loos, January 1980, p. 1.

GRAPHIC SURFACES

PRINTED INTERIORS

In issue 270 of *Domus*,³ Gio Ponti published one of his own projects, a common practice which was repeated throughout the pages of the magazine. Almost all the works that appear in the magazine were presented with a title, which were often names that succeeded each other like chapters in a book with the intention of achieving a degree of continuity throughout its pages.

Ponti published his Lucano apartment (1951), located on Milan's Via Washington, which he designed in conjunction with Piero Fornasetti, with the title of "Casa 'di fantasia'." Even though the collaboration between Ponti and Fornasetti had begun in 1940, this Lucano apartment is the most prominent example of their partnership. The project consisted of the remodeling of an apartment laid out in a T-shape.

The first page of the article shows a floor plan which describes the functions of each room and indicates the elongated perspectives obtained from the *galerietta* and the hallways (hence we can deduce that the project's intention is to define the perspectives and frame the views). The text that accompanies the image describes the experience of the space:

Above, a panoramic view of the gallery in perspective with the ash-colored wall, and in the background, the wall with the sliding door with a print by Fornasetti. On the left, the view of the living room/studio shows a glimpse of the gallery in vantage point from the entrance through the open sliding door. One wall of the living room/studio is part of the series of successive walls which can be seen one after the other through the window. Above the living room/studio, viewed from the entrance, a curtain is visible which covers the window with a print of book pages designed by Fornasetti.⁴

Ponti's words describe the reason for the vantage points of the photographs and the lines on the floor plan, and both the title and the

³ *Domus* no. 270, Milan, May 1952, p. 28

⁴ Ponti, Gio, "Casa di fantasia", *Domus* no. 270, Milan, May 1950, p. 28.

text, along with the photograph and the floor plan, document how Ponti designed, looked at and wrote about a work.

If my life as an architect were worth chronicling, there could be a chapter that began in 1950 with the title: 'Passion for Fornasetti.' It would be made up of articles from *Domus* and their graphics, about Fornasetti, the radio, the bar, a ceiling and the Fornasetti wardrobe in Villa Cremaschi; the divan, the bed, the cabinet and the Fornasetti radio in Ceccato house; the wardrobe in Licitra House; the bar in first class on the *Conte Grande*; the entire wall of the first-class dining room on the *Oceania*; the panels, ceilings, easy chairs, divans, curtains and fabrics for the new lounge in the San Remo Casino; the ceiling and figure in the first-class game room on the *Giulio Cesare* [...]; the interior of the Dulciora store in Milan, totally dedicated to Fornasetti; the bedroom in the Trienal and in this apartment [...]. What does Fornasetti give me? With a process whose speed and resources are prodigious, he offers me the possibility of doing something 'unique' by printing fabrics, chair to chair, panel to panel with an effect of lightness that gives the impression and his evocative resource [...]. A way of understanding the customer has allowed me to resolve the design of the small apartment and trust a reversible game of seeing in which looking from the living room to the bedroom our eyes cross the door and the window, everything covered in Brezo de Ferrara 'a lo Ponti' ('natural fantasy') and leaving for the eyes all the Fornasetti print (human fantasy) in the opposite direction (from the bedroom to the living room). That is, everything appears a bit magical and weightless and volume-less because the print cancels out the volume: they are walls to be read. This is the crux of this apartment, this fantasy room; this is its 'architecture' and even more appropriately, we could call it its 'stage,' with the relative change in scenery. Living on a stage?⁵

What is this stage like? In the Lucano apartment, the surfaces covered with printed fabrics and printed walls attempt to unify the architectural space by treating the surface. The architectural and the decorative

5

 Ibid., p. 29.

spaces are neither distinguished nor separated; rather they are connected through a single surface. The printed surfaces are not the same: on the entrance wall they depict objects like a clock and musical instruments, while the doorframe depicts a painted theatre stage. The photo on the first page of the article shows the room where the “fantasies” of Fornasetti and Ponti intersect. Fornasetti renders realistic graphics on a realistic scale which intersperse decorative objects, books and cultural references from different historical periods. The decoration is flattened, but that does not mean that the perimeter is smooth. The boundaries are neither smooth, nor are they always on the same plane. The curtains fold, and mirrors or paintings are hung above them; the walls have bas-reliefs or extrusions, and surfaces that seem solid actually move. Everything is a surprise. Each plane is designed to be seen both from the front and in perspective, and the frame conditions the content.

As Franz Böhle says: “The floral universe of the decorations, the charm of the landscape and the architecture, in short, the charm of the entire staged effect rests solely on the law of pure perspective.”⁶

Fornasetti was an example of a “total decorator.” In his book *Fornasetti, Designer of Dreams*, Patrick Mauriès expounds on the importance of ornament in his work:

Ponti and Fornasetti saw ornament as something joyful, a wink or a nod, and they focused on bringing forms to life, moving them, giving them a profound historical richness far from the opposite of substance, as the traditional dichotomy goes. Instead of joining an existing scheme or composition, ornament is, and was, the memory of the object. In Fornasetti’s work, just as in Ponti’s, there is a permanent allusion to works of art from the past and to artifice – building an echo series, distorted and enriched by the skills of generations of Italian artists and artisans – in an acknowledgement that is at once ironic and respectful.⁷

In 1962, Ponti wrote about the importance of decoration in Fornasetti’s

6 1 Theater-Katechismus (theatrical catechism) Munich p. 74, cited in Walter Benjamin. *Passages*. Edición de Rolf Tiedemann, Resúmenes, Akal, 2005 p. 60.

7 Mauriès, Patrick, *Fornasetti, Designer of Dreams*, Boston, Mass.: Little, Brown, 1991. First U.S. ed. p. 25.

work: "He teaches us how to read decoration in all its guises." His sensibility was primarily graphic and lacking thickness, as Christopher Wilk notes: "Many of his works consisted of decorating surfaces of objects and spaces designed by others. Many of the pieces of furniture attributed to him [Fornasetti] were actually designed by Gio Ponti."⁸ In 1949, Fornasetti embarked upon the project to decorate the two transatlantic cruise ships *Andrea Doria* and *Conte Grande* simultaneously with his partnership with Ponti in the Lucano apartment. The set of furniture called *Architettura* – which was displayed for the first time at the Milan Triennale – provided glimpses of the characteristic features of his aesthetic and creative process: engraving, lacquer and printing, allusions to a dreamlike, referential figurative world. In his decoration, there is a clear resistance to modern white surfaces in an age when the cult of functionalist rationalism and pure forms dominated the international architectural scene and decoration was regarded as something sentimental which was ignored as it was regarded as superfluous and unnecessary. After the 1960's, the scene changed, and Ponti and Fornasetti began to be the representatives of the "Italian style."

Their formal world is a reinterpretation of surrealist figures where suns, harlequins, decks of cards and imaginary architectures all live side by side, a quest for meanings more common to the Baroque and Romantic architecture. As Patrick Mauriès notes:

Fornasetti follows a methodical practice of using appliqués as a way of accentuating or emphasizing something that he wants to stand out from the surface. Fornasetti's world is flat and applied to surfaces, but he perverts the sense of depth, marks the register of illusion, sparks disorientation in the observer while also shedding spatial references [...]. Fornasetti plays with identity, one's own and that of things.⁹

Even though Fornasetti does not identify with any stylistic school, he admits the essential importance of two books for him: *Giotto* by Carlo Carrà and *Piero della Francesca* by Roberto Longhi.¹⁰ Both refer to the

8 Wilk, Christopher, *Ibid*, p. 12.

9 Mauriès, Patrick, *The Masks of Piero Fornasetti*, Piero Fornasetti, One hundred years of practical madness, Corraini Edizioni, 2014, p. 20.

10 Carrà, Carlo, *Giotto* G. Cés, 1926, Pennsylvania State University. Longhi, Roberto, *Piero della Francesca*, 2009, Sheep Meadow.

primitive memory of Italian art of pure volumes, limited color palettes and flattened spaces without depth. Fornasetti also included changes in scale and collages as compositional techniques. This play with scale can be seen when he projects the height of a building onto a wardrobe, or when he enlarges a detail until it becomes unreadable. Many of Fornasetti's graphics were based on the repetition of a single motif or fragments of objects or buildings; the past is revealed in the present in a non-linear fashion. In Mauriès's words: "Fornasetti looks at the world as a collector does; he makes a whole composed of heterogeneous elements as a principle of design." Fornasetti claims that he does not believe in either periods or dates in order not to limit his creative potential.

The "ironic space" of *Stanza metafisica*, which Fornasetti developed between 1955 and 1958, is an example of how his work was never conditioned by the architectural limits of the space. His interiors are independent of the space that contains them, and in *Stanza metafisica* he managed to "give the sense of being outdoors and being inside a room at the same time."

Issue 233 of *Domus*¹¹ published a series of screens designed by Fornasetti described as "a page of fantasy inside the room." On the first page of the publication, the two screens depict motifs like plants, flowers and natural landscapes in the home interior, while the second page shows screens with graphics of paintings and facades in a nature scene.

Graphics as a tool to create an exterior indoors was a resource also used by Bernard Rudofsky, such as in his project to remodel an apartment in New York published in issue 241 of *Domus*.¹² Just 24 meters deep and 6 meters wide on its façade, the apartment occupied the top floor of a building, and in the middle of this elongated floor plan a courtyard brings in "air, trees and sun [...where] a lemon tree can grow," said Rudofsky. The article on the project published in *Domus* reported the following:

The small courtyard is a dominant element; it is an isolated glass volume. The other similar element is the sunroom, which is elevated by two steps that separate it from the rest of the

11 *Domus* no. 233, Milan, February 1949, pp. 36-37.

12 *Domus* no. 241, Milan, October 1949, pp. 12-14.

space.¹³

In this way, a spatial sequence is created that interleaves interior and exterior in successive shapes. The drawing on the wall is a false instance of the outdoors, and the double height of the courtyard allows for a diagonal view outdoors, where the (real) urban façade interlinks with the (false) drawn one.

Even though the photographic enlargement of an architectural perspective sketched by Sebastiano Serlio (which appears in the last of *The Five Books of Architecture*) in no way aims to be realistic, the bifurcation effect creates a friction between the real and the fictitious outdoor space. The architectural elements (like the door) are camouflaged under a graphic surface that transforms the scale of the indoor space.

Gianemilio Piero and Anna Monti also used graphics applied to the surface to create an outdoor effect inside their Milanese apartment published in issue 340 of *Domus*.¹⁴ While in the aforementioned cases of Fornasetti and Rudofsky the dimensions of the graphics adapted to the supporting wall and their boundaries matched, in this case the drawing exceeds the dimensions of the wall, albeit only horizontally, and the paint unfolds independently of the rooms. On the other hand, the walls in the hallway are totally covered in wallpaper from floor to ceiling. There is no element mediating between the wall and ceiling, while in the juncture between the wall and the floor there is a broad wooden baseboard that not only resolves the encounter but also enhances the separation between both elements. The doors, baseboards and mats are made of walnut, and they all interrupt the paint. Unlike Rudofsky's apartment, there is no compositional intention or camouflage that relates the doors or lighting to the graphics; instead, each follows its own order.

The painting does not attempt to be realistic; rather a room with an ambiguous nature is built where interiority dissolves by the landscape depicted on the mural and the scale becomes distorted. The room works as an intermediate space between the interior and exterior through evocation.

13 *Ibid.*

14 *Domus* no. 340, Milan, March 1958, pp. 23-28.

THREE-DIMENSIONAL GRAPHICS

Michael Cotten and Prairie Prince developed an interior called “Show-room at home” with graphics that are more surrealistic than in the previous examples. In issue 558 of *Domus*,¹⁵ the architects stated: “Our proposal is based on expanding the room in the most imaginative way possible. We wanted to ignore or even destroy the architecture and eliminate corners, and we want the fact that it is a room enclosed by four walls to be the last thing that occurs to you.”

Painting expands and covers ceilings and walls down to the flattened floor, dissolving the angle change between ceiling and wall. The moldings, doors and baseboard are covered in this artificial landscape. The landscape depicted is the image of a desert with pyramids, where the blue of the sky tinges the palm trees and the yellow of the sand is mimicked in the color of the parquet. Some pyramids seem to stand out from two dimensions and look like objects in the room, enhancing the sense of the painting as a real landscape. The objects go beyond the flat painted surface to become three-dimensional.

One example situated midway in this dialogue between the graphic surface and objects is the one designed by Melchiorre Bega and Salvatore Fiume¹⁶ which was published in issue 328 of *Domus*. In this 19th-story Milanese apartment, Fiume painted a large fresco over a curved wall and a blue ceramic fireplace. The fresco – which combines all of his professions as a painter, sculptor, architect, writer and stage designer – is a flattened sculpture which forms the backdrop, while headless bodies are placed on the built-in shelves, an undeniable influence from Giorgio de Chirico and Alberto Saviano. Melchiorre Bega says of his work: “It is virtually lacking any architectural or decorative notion, and its only ambition is to compose itself in serene harmony with the place where it is housed.”¹⁷ The fresco and the fireplace wall show an empty, desolate landscape, albeit one with a great deal of depth, where the furnishings of the room become yet more disjointed objects in the painting. The client who owned the apartment was a collector of modern art and a lover of ancient art, and the art objects

15 *Domus* no. 558, Milan, May 1976, p. 40.

16 The project probably reached the pages of *Domus* thanks to Fiume, since he had had a professional relationship with Ponti ever since he designed one of the covers of *Life* magazine back in 1950. Ponti invited him to make a work for the *Andrea Doria*, an elegant cruise ship that sank in 1956.

17 *Domus* no. 328, Milan, March 1957, pp. 10-14.

were scattered around the entire apartment through the contrast with the backdrop (smooth, shiny surfaces) or through fragments of wall that hold them. The home is a work of art in itself where architecture, sculpture and decoration merge in a disquieting whole; the niches in the wall seem like eyes and mouths, and the built-in seats bear headless, handless figures.

Salvatore Fiume published this work in issue 501 of *Domus*¹⁸ under the title of "Statue furniture," where the figures ultimately detach from the surface and are transformed into furnishings that can be opened and closed horizontally and vertically.

Perhaps the place where we can best see a graphic surface that exceeds the boundaries of the wall the most clearly is Villa Planchart in Caracas, which Ponti himself published in issue 349 of *Domus*.¹⁹ In this villa, graphics are applied to all the surfaces, both the architectural elements shaping the rooms and the furniture and decorative objects. The color palette remains the same, but the scale, material and directionality of the motif changes. Each surface, each object and each architectural element is treated differently. There is no ambition whatsoever to achieve unity through the homogenization of the surface or the camouflage of objects by using the same treatment in the background and figure surfaces; instead, unity is achieved by retaining certain compositional rules that pose them in relation to one another. The interior is white and light blue, and only the stone covering fails to follow this order and asserts itself with its roughness, color and arbitrary partitions. The ceiling of the living room bears a motif of alternating blue and white rectangles with a line that divides the space in half; however, this discontinuous line does not suggest the way the room should be occupied with the furnishings but instead reinforces their autonomy and is solely conditioned by the size of the room. The ceiling of the dining room follows the logic of the flooring by using a diagonal line, although the scale is larger. While the flooring supports many pieces of furniture, the ceiling solely conditions the location of the lights, which are placed in the blue line of the pattern, respecting its color. The walls are white and act as a backdrop for interventions that are not as superficial. The doors, windows and furnishings perforate or hold elements hanging from the wall, serving to unify the whole, to amalgamate the diverse objects that alter its condition.

18 *Domus* no. 501, Milan, August 1971, p. 96.

19 *Domus* no. 349, Milan, December 1958, pp. 14-22.

The ceramic flooring with diagonal lines breaks the directionality of the space and is independent of it, just like the ceiling. However, since it is a reflective surface, it is the place where all the patterns and shadows are superimposed upon each other, altering its status as a continuous surface. On the floor, the scale of the pattern is denser but does not determine the placement of the furniture. In the living room, there are two different clusters of armchairs separated by a change in elevation and stone cladding. In this area, the armchairs are not upholstered in the same pattern, as if they were outside the compositional logic that governs the rest of the room. The other furnishings are upholstered with blue and white fabrics, where the print matches the size of the piece of furniture and the change in the surface of the plane is reinforced with the change in color.

Issue 226 of *Domus*,²⁰ the first volume of 1948 (pp. 76-77), published an article directly related to this project under the title of "Arredamento su un colore," in which Ponti claimed:

It is a composition in a single color, but it does not yield a monochromatic atmosphere. Because of the tone, the shape and the location of the surface it covers, the color composes. Not all colors lend themselves to a similar play: blue can be used in rooms in which color gives a sense of restfulness and regimentation, and most people like it. It can also be used in a bedroom or study. Linoleum is used to make these colored backgrounds because it is a material that can cover large floor surfaces and can be used in the furniture as well. This is possible because of its multiple applications. Life is not a stationary composition: the furnishings should contribute to the possibility of making annotations, placing photos, paintings, books, etc., without prompting disorder.²¹

This presence of annotations of occupation and this alteration of the composition is precisely what the article does not show. The photos showing Villa Planchart are so flat they look like drawings. Ponti thus used the graphics to convey the flatness of the surface in order to once again flatten the space through the photo. To Ponti, reality is flat.

We can find the opposite in Alexander Girard's house in New Mexico,

²⁰ *Domus* no. 226, Milan, June 1948, pp. 76-77.

²¹ Ponti, Gio, *Arredamento su un colore*, *Domus* no. 226, Milan, 1948, pp. 76-77.

which was published in issue 302 of *Domus*.²² On the wall of the gallery, which Girard painted himself, he uses the niches in the walls and the perforations of the windows to even further magnify the sense of depth through drawing. The size of the partitions he used mimics the sizes of the existing perforations (windows and niches). He uses painting to play with the two-dimensional and three-dimensional image, including the architectural features of the wall. In this way, painting redefines architectural elements such as the perception of the width of the wall or the size of the windows.

Issue 386 of *Domus*²³ published a project by Ettore Sottsass Jr. entitled "Appunti per il progetto di una casa al mare" (1962), a counterpoint to Villa Planchart. While in the Caracas villa there are no traces of occupation, rendering the graphic quality of the project inalterable and thus giving it a register of representation more than reality, in the Sottsass project the movement of the occupant is the factor that changes the design.

This project represents a kind of collection of ideas [...].The main theme of this house is to create a given atmosphere, light and especially color. The inquiry revolves around creating a static space in the sense of everything that is visible and is not mysterious, underground, surrealistic or romantic.

The door is made of enameled, colored, laminated wood. Its design is not structure but a sign of color that moves and by doing so transforms the composition of colors on the outer façade, such that in the background the house is not just more of the same color. Thus, color is defined by the people that inhabit the house and garden: "A house with colors is a house with a human presence."²⁴

Issue 331 of *Domus*²⁵ published a study on the relationship between architecture and painting entitled "Composizione di pareti." Sottsass explains how he and five artists (Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Pietro Dorazio, Achille Perilli, Emilio Scanavino) painted by hand, one after the other, inserting their own part in Sottsass's design: each wall

22 *Domus* no. 302, Milan, January 1955, pp. 18-23.

23 *Domus* no. 386, Milan, January 1962, pp. 55-62.

24 Sottsass, Ettore Jr. *Domus* no. 386, Milan, January 1962, pp. 55-62.

25 *Domus* no. 331, Milan, June 1957, pp. 29-33.

contains two or three originals of small paintings.

The exploration entails stretching painting beyond the boundaries of the frame. A new problem, and for architects a new compositional possibility, emerges from this quality of painting.

The windows are interspersed with the paintings and the real and painted plants intermingle: "The paintings become objects along with the objects themselves: paintings and books, books and leaves, leaves and paintings, paintings and bowl, and so on."

With a more neoplastic compositional intuition, in 1965 Joe Colombo remodeled a flat in Milan, which was published in issue 433 of *Domus*²⁶ in December 1965 under the title of "Nuove proposte di arredamento (per due appartamenti nella stessa casa)." The two apartments were carved out by subdividing an existing two-story house built prior to 1930 whose living rooms were joined with the stairway lying midway between the levels of the existing floor. In this project, it was possible to alter and reorganize the volume of the house by raising and lowering some of the ceilings and floors. Continuous carpeting covers all the surfaces, and continuities are established among surfaces with different uses, positions and dimensions through the use of color.

The light blue carpeting recomposes the unitary container of the wall, floor and ceiling within which the living room is isolated and contained as another volume, a kind of "practicable" articulation. With the two carpets, Colombo managed to define the perception of the dimensions of the space by creating cubicles or internal volumes. In this example, just as in Ponti's work, the graphics are comprised of the entire set of objects superimposed in the interior whose composition is recorded in the photograph of the interior, not only on the surface.

Ponti used photography to flatten a composition which operates at different heights in space: photographs taken from a high vantage point in which the table forms a sketch with the floor and the back of the chair forms rectangles on the wall along with the frames of the paintings and the baseboards of the same color. This distinction is the beginning of composition through layers, which comes into clearer focus in the examples below.

SUPERIMPOSED SURFACES

26 *Domus* no. 433, Milan, December 1965, pp. 82-89.

In Paul Rudolph's project, which was published in issue 575 of *Domus*²⁷ with the title of "La casa de un arquitecto," the surface of the interiors begins to separate and operate through superimpositions instead of graphics, where textures, reflections and materials come to the fore more than the graphic plane. The interior boundary takes on thickness both in the walls that shape it and on the floors and ceilings.

Rudolph's apartment at number 23 Beekman Place in New York was purchased in 1965, and Rudolph set out to totally renovate and remodel it over the course of ten years. It started as a 70 m² apartment but was ultimately expanded to become a four-story penthouse by 1979. The magazine reports on the 1975 remodeling, which retained the original apartment house layout in Manhattan, although all the surfaces were altered. The original layout had a living-dining room which occupied almost half of the space, with a large picture window facing the East River, a bedroom with a window facing the street, a small elongated kitchen with a window facing outside and a bathroom.

Because of the small size of the apartment, the perimeter was entirely occupied: the objects were attached to the walls, the surfaces were folded upon each other and expanded into shelves, the seats were embedded in carpeted platforms and the central space was free in both the living room and bedroom.

The first remodeling focused on the surfaces. The curtains, made of small mirrored disks hung from invisible strings, rendered an effect of suspended objects that erased the boundary by multiplying the reflections from a fragmented surface it where becomes difficult to reassemble the plane. One wall in the living room was covered with a topography model made in Rudolph's studio, which was used here as a bas-relief painted white, blending into the wall, a roughness on the surface. In the bedroom, the décor was also reduced to the surfaces, and a huge advertisement for deodorant hung over the bed and was reflected in the mirror that covered the opposite wall, allowing it to be seen from multiple angles.

The apartment was renovated in 1975, the advertisement was removed and the décor was centered around creating complicated effects of light, reflections and shadows. The two walls in the bedroom were lined with mirrors, and a curtain of tiny light bulbs, whose grid repeats infinitely, blurs the boundaries of the room.

27 *Domus* no. 575, Milan, October 1977, pp. 36-38.

Years later, in 1979, Rudolph once again totally remodeled his apartment to turn it into a four-story penthouse. During the 1950's and 1960's, Rudolph was one of the prime figures in U.S. post-war architecture, especially because of his use of highly textured surfaces, such as the concrete surfaces with corrugated treatments that he used both inside and outside the building he built for Yale University. Regarding surfaces, Rudolph explained:

The textured treatment breaks the scale of the walls and traps the light in a different way because of its heavy texture. The light is fractured into thousands of tiny pieces and boosts the sense of depth. As the light changes, the wall is stirred up and dematerialized and takes on additional solidity.²⁸

However, Rudolph was questioned about the tactile qualities of the surface more than its optics. His fascination with the treatment of the surface falls within a broader inquiry that includes his drawing methods, his education and his decoration, primarily in his discussions on ornament upon the centennial of the birth of Louis H. Sullivan in 1956. As Timothy M. Rohan noted in *Rendering the Surface*: "Rudolph's extruded surfaces are rooted in Sullivan's bas-reliefs. In fact, his treatment of concrete can be interpreted as a decorative effect."²⁹ In his luxurious penthouse, he displayed an Egyptian bas-relief and a Greco-Roman frieze, suggesting that the bas-relief was also a textured surface and playing with the ambiguity that both are historical references that justify his treatment of the surfaces. Some of his textured surfaces become almost fabric-like in appearance, as in the vacation homes he built in Florida. As Rudolph himself said: "This work was used to lower the scale of the interiors, which, in my opinion, is the basic relationship among all ornament and the architectural space."³⁰ To Rudolph, ornament is something that happens on the surface and can be integrated into the surface, as in his building for Yale University or his own apartment: "Monumentality, symbolism and decoration are some of the challenges that modern architecture has ignored."³¹

In *Ornament in Architecture*, Sullivan wrote that ornament had to "be

28 Timothy, M. Rohan, *Rendering the surface: Paul Rudolph's Art and Architecture Building at Yale, Grey Room, No. 1* (Autumn, 2000), p. 86.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 87.

31 *Ibid.*, p. 87.

applied in the sense of looking like it emerged from the very substance of the material.”³² When Rudolph left Yale University in 1965, he took many of Sullivan’s molds that had been stored in the building to New York, one of which is one of the central adornments in his apartment on Beekman Place.

In the early 1960’s, Rudolph was working on domestic spaces, focusing his inquiry on the development of furniture, textures and lights; on the manipulation of spaces, light and materials; and on finding objects that could be transformed into spaces with a high emotional impact.

The first photograph that appears in the article that *Domus* devoted to Rudolph’s residence is particularly eloquent: the lights are superimposed with mirrors, transparent acrylic perforated with Styrofoam balls lined with fabric makes a chair superimposed over the carpeting on the floor, and a textured surface on the wall where a bas-relief is hung is a fragment of the textured, decorative, symbolic, referential, special effects-laden world.

Issue 264 of *Domus*³³ published another example of an interior designed in layers: the “Casa verso la collina” by Carlo Mollino. The furniture and objects in the house are suspended in the air without ever touching the floor or interfering with the surfaces. Mollino’s furnishings barely touch the floor; with their sharp legs they reduce contact with the surface where they rest to the minimum. The electrical appliances hang from two points on the ceiling, and the anchors of the living room cabinet and the marble pillar are hidden behind a mirror that duplicates and dematerializes the effect. Layers are superimposed upon each other, velvet curtains cover the wall and the paintings hang from the curtains without attempting to smooth out the surface but instead enhancing their autonomy. The layers succeed each other without affecting each other; to the contrary, there is a special emphasis on separating them by superimposing smooth materials with folded, reflective with opaque, soft with rough. Each object becomes autonomous and detached from the rest. The flyover effect means that the position of the objects in space does not seem stationary and the design appears unfinished.

On the living room wall, “the effect of breaking the wall is attenuated with the surface of an enlarged photograph. The symbol of the enlarged print depersonalizes the landscape, bringing it abstract values of

32 *Ibid.*, p. 87.

33 *Domus* no. 264, Milan, December 1951, p. 16-22.

arabesques, not trompe l'oeil."³⁴ Under the enlargement hangs a large green velvet sofa with a border of brushed brass: "Piece of furniture jutting out embedded in the mirror, in natural varnished steel, with a support surface of tempered glass and a rotating swing door executed by Apelli and Varesio. The fireplace is suspended and 'enclosed' in red fired mosaic with a polished brass grate, a surface jutting out with the front made of black marbrite and mirror. The flooring is tempered black marbrite."³⁵

The order and composition are designed from the object to the construction as a single, cohesive whole. The elements are continuous, not only optically (the vanishing point) but also constructively (as an optical effect). Mollino says that this house is made for "being," not for going through it as a composition; it was made for walking, moving and changing position without destroying an interplay made of fragile alignments. In this house, Mollino uses layers to reveal the role of each of them as they separate from the perimeter (the last layer is the furniture).

Other examples published in *Domus* spotlighted resolving the coverings and the furniture through layers. Issue 559 of *Domus*³⁶ features an apartment for a young couple designed by Ferry William Zayadi. It measures 80 m² and is housed in an old building the center of London. In the middle of the living room, a "soft" zone made of detachable cushions sinks into the floor, while the hard perimeter painted in a lighter color defines the outline of this zone, the only area with wooden flooring. Both the photographs and the frontal, ceiling-less axonometry, with some transparent walls, reveal a space free of furniture and objects, suggesting that the cushions removed from the middle can become chairs and low tables.

Francesco and Aldo Piccaluga published their apartment in Beirut in issue 450 of *Domus*.³⁷ Its floor is a large surface scattered with books, magazines, cushions, a radio, trays and objects that surround the bed without any specific or determined order. The objects find their place, but they do not occupy a specific place.

In the exhibition entitled *La Maison Electrique*, organized by the French magazine *La Maison de Marie Claire*, Pascal Mourgue suggested a bedroom that was hardly larger than a bed. The bed and the chairs

34 *Domus*, no. 264, Milan. December 1951, pp. 16-22.

35 *Ibid.*

36 *Domus* no. 559, Milan, June 1976, p. 33.

37 *Domus* no. 450, Milan, May 1967, p. 101.

around it are on the same level; they are all soft and covered in the same material as the walls. The bedspread attaches to the carpet with a zipper, and the object thus disappears under the surface.

In other examples published in issues 460 and 461 of *Domus*³⁸ from March and April 1968, the plane of the floor is what resolves the flooring, the chair and the bed, but the thickness of the layer increases until it becomes a carpeted piece of furniture or a very thick carpet, while ambiguous prototypes are also sought.

The chair designed by Oliver Mourgue for Airborne is made up of eight covered polyurethane elements and becomes “a chair for six or eight people.” Even though the parts are not all identical (some are rectangular while others are square or triangular) and a single piece may have two undulations, this allows the parts to work either individually or together.

Another design made at floor level as a thick layer is “Many Waves on the Floor,” designed by Bernard Govin for Roset di Montaignieu-Ain, France. It is a grille of squares with curved foam rubber finishes where people can “sit and relax, enjoy each other’s company and talk, read, rest, drink.” The alternation of the curves blurs the horizontal plane of the floor and creates small spaces that hint at ways to use them: the concave shapes serve as seats, while the convex ones are backrests. The floor is a continuous chair embedded with objects that define a specific function: lights, tiny tables to support glasses, candelabra, etc. Issue 486 of *Domus*³⁹ published another example entitled “A Parigi,” a design by Jean Claude Ponthus that suggests a string of pillows hanging from the walls at different points which work as a covering, while when they reach the floor they can be removed and folded to make chairs or beds.

Layers become an early attempt to unify the surface and dissolve functional household areas. In the group of carpet-beds, bed-cushions and carpet-chairs, the surface of the floor sheds zones and instead takes on topography.

38 *Domus* no. 460, Milan, March 1968, p. 114. *Domus* no. 461, Milan, April 1968, p. 90.

39 *Domus* no. 486, Milan, May 1970, p. 123.

COVERED SURFACES

STAGES

In the first 1948 instalment we had expressed the concept of essential, simple and ingenious furnishings through examples. This article is the continuation of those “essential” furnishings, and the reader can trace the modern formal developments which are expressed in the work of our restless artist. In the preceding issue, we published the chair, armchair and table by De Carli, and today we are publishing a more exasperating experiment, the one by the architect Mollino.⁴⁰

Carlo Mollino’s apartment in Turin was published in issue 227 of *Domus*⁴¹ in August 1948 with just a few photographs and several drawings of objects and furniture which he also designed, with the title of “Esperienze formali nell’arredamento.” The publication focused on describing the walls and ceilings, and on the personality of the designer. All the walls in Mollino’s apartment are covered, dressed; some of them are smooth surfaces, like mirrors, while others are murals and folded surfaces. Mollino uses curtains and wood, but they are always corrugated surfaces that hint at thickness and cover the entire surface with no glimpses of what lies behind them: it is uncertain whether the curtains conceal windows or just cover the wall. The mural, a landscape depicting a large waterfall, is the only sign of exteriority in the room. Everything is interior, an infinite, autonomous interior. The boundary of the room is defined by fabric, but convention hints that the boundary can be shifted or perforated, or perhaps that it does not exist. The architectural references are hidden. In the living room, the curtains are superimposed upon one another: the first layer is a white translucent fabric, the second is a heavy, dark velvet; over both of them is a floor-to-ceiling frame where paintings, shelves and decorative objects can be placed, forming a third layer. In this space, everything is movable:

The romantic, natural dynamism of the shapes of the furnishings (table and divan) are expressed in the figuration on the wall,

⁴⁰ *Domus* no. 227, Milan, August 1948, pp. 12-15.

⁴¹ *Ibid.*

which accentuates the natural forms [...]. It has been said that Mollino is a dangerous architect, and he mostly seems so for those weak, imitative spirits who readily feel tempted by licentious imitation instead of having courageous restlessness and a precise spirit.

This Mollino is all about personal expression and experience, free expression as an abstract composition on a human scale, as unrepeatable as a painting or sculpture.⁴²

When Mollino turned 31 years old, he designed the Miller house on Via Talucchi (Turin, 1936-1942). Even though he never lived there, this house served as a backdrop for his photographs. To him, the camera was inseparable from the architectural space, and photographs were his way of seeing architecture. The Miller house was featured in two articles in *Domus* in 1937 and 1938, and one of them includes a floor plan showing the points from which the photographs were taken. This is a clear sign of to what extent Mollino's interiors were viewed as stages where the occupants' movements are perfectly choreographed, and the points from which they are watched perfectly defined. The boundaries of the space are usually curtains or velvet backcloths which are opened and closed to reveal the stage.

One sign of Mollino's obsession with controlling movement is the routes he took when piloting airplanes, which can be seen in the description in chapter 20 of his book *Maniera moderna*, "Introduzione al discesismo." There he marked the pathway with the position of the skis, while in another passage he does so with spiral layout of the lights in the Lutrario dance hall (Turin, 1959), or the lamp hanging from a rail that sketches the pathway of the light on the ceiling and draws the motion of the occupant of the Miller house.⁴³

In Mollino's photographs, the occupants are usually women in provocative poses. For example, in the studies for "portraits on stages" with photographs of Lina Suwarowski in the Miller house, he plays with the model's satin gown, which contrasts with the curtains, mirrors, reflective materials and leopards. Before he started to use his Polaroid camera, Mollino took photographs with a strong erotic content, where his furniture and rooms served as the backdrop. The model was not

42 Ibid.

43 See: AAVV *Carlo Mollino. Maniera moderna*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Cologne, 2012. p. 62.

as important as the objects, and the background come more to the fore than the figure, so much so that sometimes what drew the most attention was what the figure could stir up in the background. In fact, the models in his photographs were not famous women but women he did not know well, as Beatriz Colomina recounts in her article "A Slight Nausea:" "Mollino was interested in women he had never seen before and would never see again."⁴⁴

Before World War II, Mollino began to build theatre sets (*Femmes d'escale* and *Au Lever du soleil* for Pietro Micca), and later he designed the auditorium of the state radio station RAI (Turin, 1952), the Balbo cinema-theatre and the floor plans of the Teatro Regio (Turin, 1965).

In half a century, the modern style has not managed to impose itself, to become real. It is still an abstract style of the elite mired in the morass of the widespread barbarous, superficial eclecticism, which is the current vogue. The most important barometer is not reality but the dream of the great masses: film, the architecture of sets.⁴⁵

Mollino's theatricality in interior design involves choreography, actors, sets and backdrops in interiors that are completely isolated from the exterior, a perch from which to look and occupy the space as a spectator.

In 1949, Mollino published *Messaggio della camera oscura*, a book-cum-manifesto in which he explains his working method. Kühn Wilfried said about Mollino's design process "The darkroom; that is the message. It should be seen as a conceptual location in Mollino's artistic practice beyond the photograph itself: it is also the place where he creates his architecture."⁴⁶

To Mollino, the perfect interior is the darkroom, the extreme interior, totally isolated from any sign of or reference to the outside world. It is an autonomous interior with layers superimposed upon each other, blurring the boundaries and proportions of space through folds which, in turn, eliminate depth: "The house where the warrior can rest," as

⁴⁴ Colomina, Beatriz, "A Slight Nausea," cited in Carlo Mollino. *Maniera Moderna*, op. cit., p. 253.

⁴⁵ Mollino, Carlo, "Tutto è permesso sempre salva la fantasia," *Domus*, no. 245, Milan, April 1950. pp. 20-27.

⁴⁶ Kühn, Wilfried, "The Conceptual Manierism of Mollino," in AA VV, *Carlo Mollino. Maniera moderna*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Cologne, 2012, p. 283.

Mollino himself called his fourth house, a totally remodeled home which he never managed to inhabit either; an interior for intimacy.

His installation *L'ora della merenda* (1935) for the exhibition *L'ora della merenda nella casa italiana* is a manifesto for Mollino's subsequent interiors. It consists of a veil that descends from the ceiling to create an intimate space; the veil folds and ends under a glass table supported on two mannequin legs, and palms facing upward complete the scene of a tea ceremony. Mollino and Cremona designed the decoration and textiles (gloves, furs, etc.) for this exhibition; in fact, a lesser-known part of his oeuvre is fashion, with designs for shoes, gloves and ball gowns. To Mollino, fashion had implications in his work as a designer and architect. His drawings and photographs almost always contained clothing taken from fashion magazines, such as the woman drawn in the Teatro Regio of Turin, who wore a Cleopatra model from the Parisian catalogue *Frivolités*.⁴⁷

Mollino always included the few designs that he made in the presentations of his architecture projects, and his fabric surfaces were transferred to the furnishings until they actually conditioned the occupant: how they move, express themselves, show themselves, dress or undress.

Issue 291 of *Domus*⁴⁸ featured an apartment by Paolo Chessa in an article entitled "Un interno a Miláno." It is the remodeling of an apartment that suggests another area in the center of the house which is divided into three zones: a daytime area, a night-time area and services. Only the wall separating the three zones runs from floor to ceiling. There are no conventional walls or ceilings in the living room; instead, elements of the floor and ceiling are used to define the space. In the center of the home (daytime area), the inhabitant's movement is expressed more and the situations are more changeable. It is a single open space with rails that form a suspended circle and a curtain that runs along its entire perimeter.

The photography report shows the possible changes that can be generated in the spatial layout: the curve, the horizontal elements on the ceiling, the platform, the range of violet colors, the effect of light, the curtain and how they all are transformed in the presence of the others.

This zone articulates the entrance, the living room and the hallway

47 Brino, Giovanni, Carlo Mollino. *Architecture as Autobiography*, London: Thames & Hudson, 2005, p. 31.

48 *Domus* no. 291, Milan, February 1954, pp. 27-36.

to the bedrooms and the service zone; it can be isolated to make an independent room or opened up and expanded into other areas. The suspended rail replicates the height of the doorways; it is separate from the ceiling, leaving an empty space. On the floor, the area is defined by a black rug that contrasts with the marble flooring, while on the ceiling this formalization is achieved by a hanging ceiling and a white, back-lit plexiglass surface. The shape of the hanging ceiling, which is painted like the column, is interpreted as a single artifact separate from the ceiling which also works as a giant lamp. The rail and the curtains are aligned with the wood-clad walls (the ones that do not reach the ceiling) and are actually high shelves where plants can be placed. Even though the curtains are in the same color palette as the entrance wall, they remain independent. The quality, texture and color of the fabric, along with the shape and placement of the curtain, create different perceptions of space. The outcome is an extremely ambiguous, hybrid interior, a stage of emptiness and autonomy, a space through which one must necessarily pass when going from one part of the house to the other, where there is a palpable presence of emptiness without any defined purpose that does not articulate but divides, rendering this absence of purpose physical.

Issue 321 of *Domus*⁴⁹ published another project very similar to the previous one entitled "Arredamento a Bergamo" by Gianfranco Frattini. It is an apartment that was remodeled by joining two existing apartments. "The conversation area, which can be closed with a curtain that runs in a circle, is a room inside another room."⁵⁰ The curtain visually separates two areas, creating a superimposition of systems (structure, rug and curtain). A metal ring anchored to the ceiling, which serves as both a rail and a running light, indirectly illuminates the space and is the only sign that remains of the perimeter when the curtains are open. This possibility of isolating the central nucleus allows for greater freedom in the entire daytime zone, a single room that encompasses the dining room and the study and extends to the entrance through the continuity of the ceiling and flooring.

When the curtain is closed, it creates direct access from the entrance to the study. As the article that accompanies the photographs says, "it is more a built than a furnished atmosphere; the materials are not uniform but diverse and distinguishable." Frattini designed a space

49 *Domus* no. 321, Milan, August 1956, pp. 14-20.

50 *Ibid.*

which can be joined to the other areas in the house: the dining room, the entrance and the study. Each room can expand the living room or remain autonomous.

Issue 340 of *Domus*⁵¹ published another example by the Norwegian architects Arne Korsmo and Christian Norberg-Schultz (Oslo, 1955).

The living room is one large room. One of the elements that defines the versatility of the space is the suspended metal staircase that leads to the bedroom. The staircase can fold up into the ceiling, disappearing from the living room, one of the surprising features of this space. The living room walls over the entrance can disappear as the successive wall towards the entrance and kitchen is closed: the entrance serves as an elevated stage that is open to the living room.⁵²

The staircase that connects the living room to the entrance can be concealed under the platform. In the living room, the only closed wall is the back one, which instead of glass is covered in a series of pivoting panels that are white and black on both sides, which change the composition of the wall. Between each panel, the metallic attachments have hooks on the brackets which allow the colored panel to be opened, which contrasts the objects against a background made of a different material and color. The table and chairs are low to the ground, as are the fireplace and bookshelves, while the activity actually takes place on the ground. The colored square foam-rubber cushions can be combined to make different kinds of seats and tables at differing heights. This room is where the owners, Arne and Grete Korsmo, welcome their friends, hold art exhibitions and host recitals or screenings.

51 *Domus* no. 340, Milan, March 1958, pp. 7-15.

52 *Ibid.*

CARPETED LANDSCAPES

Carpeted landscapes occupy several pages of *Domus*, as reflected in the advertisements that use household interiors to showcase new products. Curtains and fabric in general occupy much of the magazine's attention. Issue 406⁵³ contains an advertisement for Silent Gliss, a new system for mounting curtains of varying lengths and different shapes which could be applied horizontally, vertically or on curved walls.

Issue 407 of *Domus* from October 1963 had an advertisement for Dralon, an acrylic fiber manufactured by Bayer, with a slogan that reads, "Dralon helps you dress your house." The material is a fiber that had revolutionized the European market because of its practicality and beauty, and it was used for curtains, all kinds of coverings and rugs. The curtains were easy to mount and fit in all kinds of rooms and styles. The advertisement claimed that Dralon was unprecedented in its color range, and it stressed the sense of richness and intimacy the material could furnish.

Another advertisement for the same material said: "Dralon is what modern furniture really wants," and it encouraged the readers to test its irresistible colors and luminosity. The material seems robust and lasts an entire lifetime; the announcement features an old man playing chess, an activity he has been doing his whole life, to which the new design and new material adapt perfectly. Another page of the magazine, with the slogan "Dralon makes your house beautiful," describes an intelligent housewife with good taste: "The advantages of Dralon carpets lie in the fact that they can be folded to cover the walls without leaving marks. The surface doesn't lose color or shed fibers. A house with Dralon is cozy and quiet. The surfaces are clean, without either bacteria or insects."⁵⁴ Yet another advertisement says that a house is more complete and homey with Dralon blankets, and it advertises blankets that can cover the carpet and sofa, with a newspaper, slippers and a girl occupying the folded, irregular surface that blurs the boundaries between clothing, coverings and furniture. Issue 385 of *Domus*⁵⁵ published an advertisement for a Leacril carpeting with the slogan: "The new carpeting that will bring your home to life."

53 *Domus* no. 406, Milan, September 1963, p. 42.

54 *Domus* no. 407, Milan, October 1963, pp. 64-67.

55 *Domus* no. 385, Milan, December 1961, pp. 61.

The advertisement was for wall-to-wall carpeting, with the possibility of a single material covering the entire floor surface with no seams. The advertisement shows a chair the same color as the carpeting and two girls playing with a dollhouse, which is also carpeted in different colors. The play area has no boundaries and does not define a given sector, so the surface does not have a specific purpose. The photograph, shot from above, stresses the expanse of the carpeting. Issue 449 of *Domus*⁵⁶ advertised Leacril carpeting as “The living fiber.” Another advertisement features white shag carpeting, which brings an irregular topography to the flat surface of the floor. The boundaries between furniture and floor are blurred, and the former seems to be suspended as if on a cloud, just like the cushions, the woman with a book and the table. The photograph is taken from a higher angle, yet it is low enough to clearly show where they meet.

Issue 456 of *Domus*⁵⁷ advertised texturized nylon carpeting with a picture showing a generic interior that could be either an office or a home. The black background enhances the plane of the floor, and the carpet is in the foreground; in the middle is a woman seated on Eero Saarinen's Tulip chair in an atmosphere that aims to be sophisticated and modern. A woman executive drinking whiskey is a picture of sheer modernity: the female version of the executive. The second page of the same ad shows a couple dressed as if they lived in a big city and both worked in business or administrative jobs; back home after work, they are sitting directly on the carpeting. They need no furniture, and under the slogan “Live with nature,” a flower is the only object in the entire room, implying that their house is an indoor garden.

The association between the carpet and green prairies is eloquent in the advertisement of Majestic Rosifloor, which is entitled “*nei colorid ella natura.*”

Issue 464 of *Domus*⁵⁸ published an advertisement for the propylene fiber Meraklon in which a bare foot appears in the foreground to enhance the sense of comfort; the carpeting thus appears as a kind of clothing, like a second skin.

In that same issue, the magazine features an art installation in Venice which claims: “The same fur for everyone.” Artificial fur covers all the surfaces, excessively in some places; it drapes and can become

56 *Domus* no. 449, Milan, April 1967, p. 50.

57 *Domus* no. 456, Milan, November 1967, p. 34.

58 *Domus* no. 464, Milan, July 1968, p. 6.

clothing for the visitors to the exhibition. The advertisement for Bruno Pietro hints at something similar: “Furs for the home,” where synthetic furs cover the floor, furniture and occupants of the house.

Issue 501 of *Domus*⁵⁹ features another advertisement for carpeting that covers the floor and walls. The ad shows a chair which is suspended to show the expanse that the carpeting can cover literally seamlessly, where the legs of the furniture look like unwanted interruptions. In this case, the baseboard and upper molding are the features which unify and change thickness until morphing into furniture, frames, doors, shelves and a bar. The baseboards and moldings reinforce the perception and frame each room, and the inner windows allow for a simultaneous glimpse of the rooms succeeding on another, framed by the blue background, achieving breadth through the succession of repeated spaces.

The interior published in issue 508 of *Domus*,⁶⁰ the work of Studio DA, is the remodeling of an old three-bedroom apartment into a space for a “young bachelor who travels a lot, surrounds himself with friends and collects objects from faraway countries.” The project is presented as a “Home stage” and, unlike the previous houses, here the carpet works in three dimensions. The design is based on a staging of a “non-conventional” lifestyle which is spatially transformed into a series of platforms with no divisions. The largest elevated platform transforms the volumetric dimensions of the living room, a room that works as a “stage” for guests, who can be standing or seated on the sofa or stairs, but are always in plain view. In turn, the inner part of the platform works as a piece of furniture, and the carpeting covers the steps to unify the levels. From the dining room, the carpet forks into two different levels, and on the lower level it is transformed into a support surface and flooring. The floor can be touched, and it and the wall are covered like a continuous surface which is only interrupted as it reaches the ceiling and on the vertical wall of the staircase. The carpet is shaped into large and small folds: the larger ones cover the wall while the smaller ones make stairs or sofas. The horizontal or vertical carpeted surfaces are occupied by objects, lighting, decoration, cushions and stones, while the white painted surfaces are unfurnished, meaning that the carpeted surface is what activates occupation of the space.

The design of an interior in Milan by Roberto Pasqualetti and

59 *Domus* no. 501, Milan, August 1971, p. 46.

60 *Domus* no. 508, Milan, March 1972, pp. 32-34.

Mariangela Johnson is presented with the title of “Unitá.” “Without touching the original wall, the room is resolved via a large unified box with a continuous covering.” The apartment is totally covered in a single carpet which unifies all the objects in the house, leaving only the two tables and chairs free. The rest is subordinated to the dictates of the carpet, even the audio and electrical installations, the heating and the decoration. Only the smallest objects – books, clocks or records – can shift position. All the furniture occupies the perimeter and defines a stationary occupation, while the utmost randomness prevails in the middle. The space seems to have been designed to house the carpet and minimize the occupant’s movements so they can do all the activities from the same position: talk with friends, drink, watch TV, listen to music, speak on the telephone, work or eat. The carpet is the center of domestic control.

Another very similar project is the home by the designers Emmanuelle and Quasar Khanh in Paris, which was published in issues 452⁶¹ and 498⁶² of *Domus*.

Mrs Khanh went to great lengths to forget that the room had four walls, a ceiling and a floor, and she makes us forget about tables and chairs through the use of light. She does the impossible to create magnetic fields of concentration by grouping colors in static, centripetal and clearly symbolic geometric shapes. Even the furnishings scattered about the home are reduced to static, deliberately hermetic volumes so that they are immovable. This living room is the only room that allows us to debate the interior and the house [...]. For the first time, certain materials and their contemporary possibilities are applied in an experimental fashion not in an attempt to create novel forms and images but to reflect people, as a refined ergonomics. Color is used in a new way; it is anti-structural, it becomes an island of vegetation, a parenthesis, a platform of rest and refuge.⁶³

Issue 419 of *Domus*⁶⁴ published an interior by Vittorio Vigano entitled

61 *Domus* no. 452, Milan, July 1967, p. 29.

62 *Domus* no. 498, Milan, May 1971, pp. 25-28.

63 *Ibid.*

64 *Domus* no. 419, Milan, October 1964, pp. 33-39.

“Interni a Milano.” The space is transformed through the design of the surface, where a dark corduroy carpet is folded onto the wall like a two-meter-tall baseboard, including the doors, which are also covered with corduroy. Another three-meter baseboard joins two windows in a single panel, thus breaking their symmetry with the room. The composition creates a new unity, a kind of spatial groove. The traditional composition of the wall, baseboard and flooring is reduced to just two components, floor and ceiling, which are at different points on the wall. The white and dark surfaces condition each other. The furnishings form a low horizon (the divan is not even 30 cm tall and the side table only reaches 25 cm), and other elements are also covered with the same colored corduroy, creating a kind of carpeted topography. In this way, the dark carpet builds the backdrop on which the works of art stand out in contrast: paintings by Cy Twombly, Lucio Fontana, Bruno Cassinari and Bruno Munari; sculptures by Francesco Somaini and Lucio Fontana; a lamp by Achille Castiglioni; and an ottoman by Charles and Ray Eames. The rectangular rugs are layered on top of the dark continuous carpeting, which acts as a backdrop, and the handcrafted rugs are to the horizontal plane what the paintings are to the vertical plane.

Unlike the previous example, the one published in issue 441 of *Domus*⁶⁵ by Giorgio Host-Ivessich stresses the elements that define the transitions between the wall and the ceiling: baseboards and moldings. The wall, floor and ceiling are covered in a blue carpet, but the tone of the wall and ceiling is lighter. The wooden baseboard nestles in the convergence of the floor and the wall, while the upper molding shifts position, thus altering the proportions of the room. The baseboard and upper molding are the elements that unify the spaces and change thickness, becoming furniture, frames, doors, shelves, bars, etc.

65 *Domus* no. 441, Milan, August 1966, pp. 25-37.

UNDERNEATH THE TABLE

LEGLSS

The structure of chairs and tables in a typical household interior creates an unpleasant, confusing and chaotic world. I wanted to untangle the knot of legs.⁶⁶

Eero Saarinen, 1958

Even though *Domus* never published a single work by Eero Saarinen, his furniture appeared in a large number of household interiors and advertisements. The legs on Saarinen furniture are slender, elegant columns that handle the transition from the verticality of the tube to the horizontality of the support surfaces, the table or the floor, and that smooth the transition between different elements through the use of curves. Saarinen sought continuity in surfaces that organize, absorb and reshape the parts.

The uniqueness of Saarinen's contributions is based precisely on their focus on this transition: the design of the object is the outcome of the design of the relationship among the parts. In the TWA terminal in New York and the Entenza house (Pacific Palisades, California), which was one of his Case Study Houses, Saarinen shaped the floor and merged the program and the furniture to create a dynamic landscape for the body, where the floor is an active surface affected by functionality and aesthetics. In the airport terminal, the seats emerge from the floor, while in the house, the seats dug into the floor create a sort of conversation pit, a space of domestic intimacy.

Saarinen drew from numerous resources for the space underneath the table: the floor rises, folds and is shaped into chairs, support surfaces and stairs, or it lowers and creates niches with walls that serve as backrests and seats. The material that covers the table or chairs is charged with unifying the surfaces and objects, or the shape of the legs dissolves discontinuities.

Beyond the concern with creating a homogenous atmosphere, more than the process of making beautiful objects, design should try to give shape to an artefact with regard to the largest

⁶⁶ Saarinen, Eero, "Furniture Design 1947 to 1958", in Saarinen, Aline B. (ed.), *Eero Saarinen On His Work*, Yale University Press, New Haven, 1968, p. 68.

and closest object.⁶⁷

One of the first examples of this effort to link objects to the surfaces that comprise the architectural boundaries can be glimpsed in the work of Eero's father, Eliel, who experimented with surfaces that mediated between the horizontal and the vertical through the use of carpets. In Hvittrask, Eliel Saarinen hung a carpet from a wall and spread it over a bench, turning it into the backrest. Even though it was a typical hand-woven home carpet from popular culture, Saarinen did not use it in a traditional way, as a unit of measurement to define a space within a room. Instead he placed it in such a way that dissolved the relationship between the wall and the floor, between the horizontal and vertical surfaces. The carpet covered the wall, the seat and the floor, unifying them into a single entity made up of the backrest, the seat, the wall and the floor. The carpet hybridized the morphology and autonomy of the architectural elements, thus creating a situation that was new yet had a familiar feel.

In a comment that could easily describe Saarinen's work, George Wagner said the following about Gottfried Semper:

He establishes a way of thinking in which architecture can be fused with decoration, structure, the sizes of the spaces and the presence of humans. His theories polarize the material distinctions between the frame and the wall, mass and space, seen and unseen, and he imagines the origins of architecture in a handcrafted fabric.⁶⁸

The Pedestal chair and table were one of Saarinen's last designs, the outcome of several years of formal and technological inquiry. The chair is made of a molded aluminum base, a fiberglass shell and a foam and latex cushion. Saarinen wanted to create a rigid fiberglass base that could replace the stability of four legs and be joined with the fiberglass seat to create a single piece. Even though Saarinen wanted to achieve a piece made of a single material, the research team at Knoll Associates was unable to develop a technique that would allow this. The solution was to make it with lacquered aluminum so that it would

⁶⁷ Ibid, p. 1.

⁶⁸ Wagner, George, "Ultrasuede", *Perspecta*, vol. 33 (*Mining Autonomy*), Cambridge (Mass.), 2002, pp. 90-103.

resemble the plastic finish of the seat. “The Pedestal group was a huge success. The pieces were relatively cheap since they were made of only two or three parts.”⁶⁹

In 1946, three years after he started to work as a designer with Knoll Associates, Saarinen began to test a chair with a shell made of molded fiberglass. Thanks to the sturdiness of fiberglass – a reinforced glass plastic developed for the radar domes in airplanes in World War II – Saarinen and the Eames brothers managed to separately design a simple molded shell-shaped chair that could be mass-produced, just like the plywood model they jointly designed in 1940. While Saarinen’s first mass-produced design with fiberglass was the Womb chair, the Pedestal group was the first one that left the fiberglass exposed.

Saarinen’s composition works through the subtraction and unification of objects. From Hvittrask to the Pedestal group, there was a shift in the way objects were unified through a continuous surface. While in Hvittrask, Eliel Saarinen achieved unity through a fabric surface that covered everything, in the furniture in the Pedestal group the geometry of the objects was changed to create unity with the flooring. In this context, the carpet becomes prominent as an element through which continuity is achieved. As we have seen in the advertisements in *Domus*, carpeting was a warm, expansive, boundless surface without a specific purpose where one could walk barefoot. We can see other examples in which the interior space is unified with carpeting in the Kartell advertisements published in issue 500 of *Domus*, which show three interiors: a totally white living room, an orange dining room and a red bedroom with all the furniture made of plastic and all the interiors carpeted.

Alberto Rosselli designed a living room with a synthetic deep shag carpet manufactured by Ausatex, the same carpeting that covers Saporiti’s Quick chair and transforms the objects in the living room into a single, continuous seat.

69 “Shaping the Modern: American Decorative Arts at The Art Institute of Chicago”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 27, no. 2, 1917-1965, 2001, p. 97.

FLYING CARPETS

Oliver Mourgue's "flying carpet" was unveiled at the Salon des Arts Ménagers in Paris and was published in issue 454 of *Domus*.⁷⁰ The "raft" with inclined ends was designed to sit comfortably on the floor (sitting directly on a rug is uncomfortable). The proposal is midway between a carpet, a sofa and a bed, and its inclination allows it to be isolated inside the room. The carpet separates from the floor, since it neither covers the floor nor is the flooring; instead it is elevated to create a different, non-static surface. The previous examples show covered drawers, platforms or niches that create distinct pieces of furniture within the continuity of the carpet, while here the "flying carpet" once again operates as an isolated, independent carpet placed over another surface, either more carpeting or another kind of flooring. Thus, the "flying carpet" becomes a carpeted piece of furniture.

A similar experiment is another chair designed by Pierre Paulin, which was published in issue 464 of *Domus*.⁷¹ It is an "articulated carpet" which can be folded to create a covered refuge. This ambition to integrate the furniture into the surfaces that cover the interior space can also be seen in the new materials that appeared on the market after World War II. Issue 463 of *Domus*⁷² published the *Eurodomus* installation by the company Abet Print. The laminated plastic manufacturers Bra y Cuneo made a giant "flying carpet" (14 x 16 m) for the *Eurodomus* designed by Piero Gatti and Franco Teodorao. Laminated plastic, with its possibility of being transformed in different ways, was published in an advertisement that appeared on the last page of issue 464 of *Domus*.

In the Turin pavilion, a huge sail of laminated plastic was placed on the floor in the middle of the hall, designating a vast space that was transformed into an experience.

The main new feature is the laminated plastic decoration: silk-screening as an instrument of expression. A motif that designs, that is not repeated on large surfaces; an individual formal expressive language.⁷³

70 *Domus* no. 454, Milan, September 1967, p. 37.

71 *Domus* no. 464, Milan, July 1967, p. 46.

72 *Domus* no. 464, Milan, July 1967, p. 46.

73 *Ibid.*

The laminated surface aimed to construct an atmosphere where the upward-tilted angles proved that material needs no articulation between the horizontal and vertical positions, thus ensuring their continuity.

The design by Abet Print went beyond linoleum flooring. The advertisements for linoleum flooring stressed its elegance, its capacity to thermally insulate, its vast variety of colors and its easy cleaning. Just like carpets, the material allowed for a broad color palette and could cover large expanses, but the possibility of using it as a decorative surface was virtually non-existent. Issues 380, 384 and 385 of *Domus* (1960-1961) published different advertisements for linoleum floors, but none of them used the advertising resources used for carpeting: neither barefoot people nor people recumbent on the floor. All of the images are aerial or taken from a low vantage point to highlight the uniformity of the material and its reflective possibilities. People appear in none of them, and there is no attempt to project the material onto a possible domestic stage.

Plexiglass was advertised as the material that could finally unify coverings, artifacts, furniture and decoration. The advertisement published in issue 509 of *Domus*⁷⁴ asserted that with plexiglass one could obtain “perfect harmony between materials, shapes and colors. An organic, warm, polished material. Used by the top European designers. A variety of twelve brilliant colors that highlight the beauty and splendor of the bathroom.”⁷⁵ The advertisement features a bathroom that has morphed into a living room where the denizens can converse, rest, read, play and drink, while a naked woman is taking a bath. There are no furnishings with legs or artifacts with pilasters, and all the elements rest directly on the floor.

The Panton seat designed by Verner Panton was published in the same issue of *Domus*, 509, in an advertisement in which it is described as a “museum piece” from the Museum of Modern Art of New York (MoMA), as an example of contemporary “good design.” The Panton chair is made of sturdy, shockproof injected plastic that is resistant to light and adverse climate conditions and is available in many colors. The difference between the Pedestal group by Saarinen and the Panton chair is that Verner Panton finally managed to create a chair made of a single piece of expanded polystyrene which began to be manufactured

74 *Domus* no. 509, Milan, April 1972, p. 33.

75 *Ibid.*

in 1960.

The Panton chair seems to grow up from the ground. The shape is emphasized by the use of color and a single material, and the chair has become a 20th century design icon. It was the first chair made entirely of a single piece of synthetic material which took the potential of plastic to the limits of what was technically possible, fulfilling a dream of generations of designers to create a chair that is literally built in a single piece.⁷⁶

At that time, plastic was attracting widespread interest because of its apparent unlimited malleability. Referring to the Panton chair, the chief designer at Herman Miller, George Nelson, said at one point: "It is at best a sculpture, not a chair."⁷⁷ Vitra decided to run the risk of manufacturing it. Just as happened with Carlo Mollino's interiors, the stripped-down lines of the Panton chair define the decoration of the space and its occupants.

One of the reasons for the chair's success is the erotic quality that emanates from its organic shape and rounded curves. The photographer Brian Duffy took a series of pictures, *How to Undress in Front of your Man*, featuring the chair with the pop singer Amanda Lear undressing around a Panton chair.⁷⁸

Finally, with the unification of the surface, the interior household space bares itself.

76 Panton, Verner, *The Collected Work*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2000, p.
76.
77 Ibid.
78 Panton, Verner, *op. cit.*, p. 95.



CONCLUSIONS

CONCLUSIONS

During the years when Gio Ponti was in his second bout as the editor-in-chief of *Domus* (1948-1978), the magazine published a collection of homes which reflect an image of one of the most fruitful periods in interior household design. The collection of heterogeneous interiors were grouped together with a unique way of looking at the discipline, the perspective of the magazine's editor, Gio Ponti, who explored the household interior from a variety of disciplines linked to design. To Ponti,* the magazine was the design of a work of art that coexisted alongside painting, sculpture, architecture, decoration, construction, critical texts and history. The editorial work turned into the work of a designer who was constructing, and not merely describing, an active eye that transformed reality, not the eye of a viewer who was simply recording reality. In *Domus*, Ponti designed a way of looking via its photographs and photographers, its personalities via their interiors and advertisements, an industry via its *Eurodomuses*, the partnership among disciplines via exhibitions like *Espressioni*, relations with customers, who take on a didactic tone with the public; a way of investigating via *Domus Ricerca*; and finally, a way of viewing architectural criticism.

The household interior is the space in which all the disciplines that concerned Ponti converged. However, what are the interiors featured by *Domus* like? What instruments are needed to define them? What is the magazine's theoretical contribution on these topics? And what are the mechanisms through which household interior space was shaped in the second half of the 20th century?

There are five instrumental, projectual and critical considerations on the interiors of *Domus*:

COVERINGS

Domus featured household interiors where the surfaces were not simply walls that acted as the backdrop where something could be hung or supported, or planes ready to be covered; rather the walls were surfaces with expressive qualities that transcended their flatness to play an eloquent role which oftentimes modified the architectural characteristics of the space. Surfaces can modify the volume or flatten the architectural space to turn it into something graphic. Some of the interiors that Ponti published in *Domus* were walls which can be “read” like a magazine.

The surfaces published in *Domus* are walls, ceilings and floors in which these boundaries are active planes in a scenographic space.

The surfaces come to the fore until they absorb the furniture with their thickness, thus definitively eliminating interferences between figure and background. Everything is figure.

The household interiors in *Domus* are covered with motifs, colors, textures, folds and fragments that at times mimic the shape of the architecture and other times are actually part of the architecture.

They are surfaces that aspire to put an end to the conflict by covering everything under their logic, a smooth space with a totally unified surface.

The household interiors in *Domus* are in stark contrast with the tidiness of modern surfaces in order to advocate on behalf of what at that time was regarded as decorative, superficial and unnecessary, a world that reinterpreted the surrealist figures of imaginary architecture in contrast to the rationalistic, machine-like interior.

Domus was one of the chief mediums that forged a dialogue between the household interior which sprang from Italian provincial culture and interiors with an international influence.

As Vittorio Gregotti noted,* the *Domus* interior was the designer’s imaginary projection, not an abstract product for an elite, as it was considered during the modern movement. It had a connection with the most basic sense of a common human being exposed to the domestic experience through touch, sight, smell and hearing, as expressed on the surfaces.

DISSONANT OBJECTS

The household interiors in *Domus* are one way of looking that thwarts the balance of classic modernity, putting it into tension through objects that operate with stylistic strategies, variations in scale or manipulation of the language or the position with regard to the viewer. While some effects are actually in the interior, others are the effects of photography, which the publication used as a means to design interiors. Thus, while some interiors test the inhabitants, others directed this tension towards the readers of the magazine. In several projects, the newness lies in the way the object is recorded more than in the object itself.

The period that this inquiry encompasses allows us to peer into a stylistic and linguistic multiplicity that is capable of outlining a *modus operandi* through analogies.

While some interiors incorporate objects as “fragments of modernity” in pre-modern interiors, others reflect the lack of harmony between the architect and the user, where object and furnishing are the manifestation of the latter versus an architect who is incapable of designing everything.

Domus positions itself through examples in which the modernity of household interiors does not come from the style of the furnishings or the architecture but from how the objects and furniture are arranged in space, from deciphering the dialogue and tension between them and between object and subject, object and architecture.

The unsettling quality of the furnishings translates into the quest for a new meaning assigned to the domestic, since it does not appear to be something “domesticated” or “tame” but instead aims to reformulate hierarchies in which the furnishings become the mediators between the subject and the architecture.

Carlo Mollino* condemned the lack of communication between the artist and his audience, a communication that was a new phenomenon which forced artists to immerse themselves in their audience's utopia. This dissonance was transferred to the object as mediator.

If architecture had traditionally been used as a means of control, *Domus* suggested using objects as agents to control the atmosphere. The object is shown to work against the unifying theory, the use of a single language to foreground the individual narrative; designer and product could not be separated, so *Domus* did not promote the mass production of objects but instead the mass production of designers;

the authorship could be read behind each object and surface. Just like the Bauhaus exported designers, as Mark Wigley asserted,* *Domus* operated as a meeting point of designers who viewed the household interior as a “total interior,” no longer as a *Gesamtkunstwerk** but instead focusing on the power of the irradiation of some objects and furnishings to redefine the interior (Wigley, Mark, “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, no. 5, Cambridge [Mass.], summer of 1998, p. 1).

PERSONALITIES

The household interiors in *Domus* are works of art in which the home cannot be understood without the subject. The personalities that appear in *Domus* are artists who use their domestic space as the first field of artistic experimentation of a way of life, a philosophical position and a political stance. The furnishings take on a poetic dimension and the person acquires a relationship with each piece that transcends the subject-object relationship so that they are situated in the same hierarchy.

The household space is an everyday work of art which the subject completes; it can be as diverse and mutating as the objects that inhabit it, and the binary categorization between intimacy and exposure are in mutual tension and forced to be redefined. The household space becomes an exhibition space through publications. *Domus* domesticates furniture to exhibit it in the museum, and it exhibits what is used at home. The magazine operates as a mechanism that filters the spectacle that comes from spying on another person’s privacy. Objects weave a web of references that reconstruct codes which, in turn, define the subject within their innermost environment. While some objects speak about the subject as their owner, other speak about the subject as their designer.

The household interior of the collector that was published in *Domus* is the home to a collection that is a structural part of the house. The home is not crammed with objects that follow no organizational logic but a space designed to classify objects with intervals that establish a narrative sequence through the collection and collections.

Jean Baudrillard* traces the line separating object as discourse and discourse as object when he says that advertising becomes an object

unto itself where image and discourse play an allegorical role. In the household interior published in *Domus*, this separation is quite explicit and the discourse of the collector always revolves around the subject, which is its very purpose. *Domus* spotlights household interiors where people are at the core, and they create their own image through their freedom. The subjects of *Domus* do not present themselves as coherent and homogenous but with all their contradictions, extravagances and sophistication. This personality is portrayed through snapshots and glimpses of domesticity, a domesticity which is untidy, dirty and urban in some cases, as a rejection of the hygienic, technical, sleek paradigm promoted by the modern movement.

These personalities are not alone but belong to a social group, and in many featured cases, they produce art for museums and magazines from their most private sphere.

Domus interferes with the minds of some designers and artists, such as the stories by Ettore Sottsass in his "Memoires di panna montata," recounted in first-person from the most internal interior reachable.

WHITE AND TRANSPARENT

The white and transparent household interiors published in *Domus* are designed to resemble advertisements or images. The image informs the architectural space and builds a new reality: a printed reality.

This magazine household interior is diluted in foamy interchangeable white to foreground the furniture that floats in a silent, directionless space stripped of most references. The white interior explodes into an autonomous interior, a spatial ambiance where optical control of the space is lost. The household interior changes its dimensions through tautened surfaces and perforations in the emptiness which extend beyond the room.

The white room "explodes"* into another transparent room in order to be exhibited in a showcase through a screen which broadcasts and reproduces a generic interior with generic furniture and a generic subject.

In glass houses, the boundaries dissolve and generic furnishings appear that reproduce a lifestyle that includes locally-crafted Mediterranean furniture. As architecture becomes generic and disappears, the generic furnishings come to the foreground to compose a scene of congeniality. In the magazine, the scene of

everyday congeniality is the new generic, a domesticity made up of accessible, possible, affordable and increasingly real objects and architectures. The natural environment is transformed into an event where furniture also acts as a mediator, an element that interacts with the medium. Furniture becomes the bond with the landscape, it takes on the stance of the subject and therefore the creator of the experience. This stage which *Domus* reports on is neither technical nor artificial; it does not make a display of comfort but instead draws from Mediterranean-ness and history as the means to create a sensorial experience.

* Term coined by Mark Wigley in "Whatever Happened to Total Design?", *op. cit.*

The white household space featured in *Domus* is no longer a patina inherited from the modern movement but the backdrop that connects the published space (magazine page) with the built space (interiors), and furniture becomes "products" in the domestic space. Gino Dorfler* defined this as an "atomic" way of seeing in which the thing is considered an idea and a static object. Dorfler suggests a form of visualizing as a learned perceptive capacity which is introduced into advertising. The white space is used to overcoming the linear and superficial spatial dimensions in the spatial atmospheres of Lucio Fontana, a spatial art that pierces the space and hovers between the three dimensions of the room and the two of painting in a field of perceptions that stimulates the observer. The principles of environmental art stem from visual, optical and kinetic research which, through programming, controls the behavior of the subject in a space without a specific purpose. By breaking the plane, Fontana also sunders the room while simultaneously liberating it.

The featured room sparks its systematic reproduction, an interpretation mediated by architecture photographers who, in the case of *Domus*, combine an eye partially conditioned by an international aesthetic and another vision of household interiors, Gio Ponti's, in order to shape an image of their own.

Domus develops the machinery that designs, produces and promotes, specializing in developing the shift from one discipline to another in order not to lose legibility in the process and reconstruct a cross-cutting narrative that reaches different audiences.

ATMOSPHERES

The household interiors in *Domus* are systematic and prefabricated. The countless furnishing systems that were published in *Domus* operate with just a handful of elements which can yield a variety of results depending on their possible combinations. They have repeated, homogenous systems of variation that expand the possibilities for the unique object as a way of recovering lost identity, where variation sometimes lies in the richness of the articulation of the parts.

In these interiors, the furnishings are not finished objects but instead reveal an open configuration, a gambit that is developed over an extensive modular plane, a surface that uses furniture to build areas, intensify moments and create rooms.

The non-directional field of the orthogonal grid retains its organizational properties and designs the interactions more than the form of occupation. The objects or furnishings that occupy it can expand in all directions to create open, indeterminate sets that throw the system off-balance through increments of density or intensity.

Its status as a field is deployed in the surface and works as a support, but it cannot be evaluated from the perspective of figure-background or object-viewer; instead, this intersection builds three-dimensional objects which are the intensification of the field. Like the intensification of the grid, the furnishings operate on a lesser three-dimensional scale and take on a degree of indeterminacy in their location within the space. The household interior includes systems that can change without ceasing to be structured, and the structure is based on modifying and alternating them.

The room furnishings are randomly positioned in relation to the boundaries of the space. While these industrialized pieces seem to express total control over the household space, the undefined and uncontrolled aspect lies in the space between these furnishings and the walls of the room.

The space is activated and takes on a temporal dimension through events that are beyond the designer's control. Therefore, the rooms are structured around events. *Domus* featured examples in which the spatial organization of the floor plan that fractures the space into rooms is no longer an instrument to design the household space but is instead replaced with an orthogonal pattern, a floor plan that operates as a web of interrelations.

Domus promoted examples in which the room was an act that framed an action, and this allows us to view the household space as a dynamic that no longer seeks balance nor aims to reflect a predetermined formal composition.

The dissolution of the boundary eliminates frictions and conflicts, and it renders it impossible to define organizational parameters such as dispersion or compactness. The furnishings are no longer measured in contrast to the architectural space, as they neither define nor enhance it. As the architectural space vanishes, the furnishings take on the role of defining the household space, transforming them into the means that establish a stable balance with the natural environment.

