

# 10 | Más allá del confort, objetos redimidos. Beyond comfort, redeemed objects \_Fernando Espuelas

## Comfort / Confort

*Comfort ye* (“Consolaos”). Con estas palabras, que Isaías pone en la boca de Dios, comienza el *Mesías* de Händel, su música solar. Desde esta expresión de consuelo universal, el término “*comfort*” va desplazándose, sin ruido, del sentimiento a la sensación, va haciéndose más doméstico. La lectura del manuscrito de Charles Jennens evoca en Händel la sensación de consuelo que tuvo tres años antes, sumergido en el agua caliente y curativa de las termas de Aquisgrán. Aquel *comfort* es tanto la sensación física como el consuelo que experimenta al curarse de su apoplejía en 1737. En ese mismo año nace en Escocia James Watt que consiguió convertir la máquina de vapor en el mecanismo eficaz que abre la puerta a la producción en serie y al transporte mecanizado, es decir, a la revolución productiva. Esta transformación económica da lugar a sustanciales cambios sociales, entre ellos la irrupción de la burguesía como clase social protagonista del siglo XIX.

Confort es el nombre que toma la Revolución Industrial cuando penetra en el espacio doméstico. Es la condición ambiental necesaria para la implantación de la privacidad como una de las mejores aportaciones de la burguesía a la cultura de Occidente. El confort es la sensación que el burgués requiere como prueba de que está en su propio espacio, en el estuche en el que, según Walter Benjamin, se convierte la casa. Confort es el aire templado, la luz matizada, la comodidad de los muebles..., confort es el reverso de la ciudad ruidosa y asfixiante. Confort es la piedad de la casa hacia sus habitantes.

El confort sensorial, profano y doméstico, va de la mano de la introducción en el hogar de la tecnología moderna: calefacción, agua corriente, gas, electricidad, ascensor. La cocina se transforma en una habitación cerrada, mezcla de laboratorio y sala de máquinas <sup>1</sup> [1]. Tecnología que entra por la puerta de servicio y contribuye sigilosamente a crear el ambiente adecuado dejando el protagonismo a muebles, cuadros, divanes, relojes, espejos, porcelanas y todo tipo de bibelots, es decir, a todo aquello que permite la formación de escenografías personales, de ambientes oníricos que se inspiran en la Historia o en las historias familiares, que propician las ensañaciones tras las que se ocultan episodios truculentos de celos y adulterios.

## Interiores

De esta manera el término “interior” deja de ser un adjetivo y se inscribe como sustantivo protagonista de aquel espacio burgués que abarata el palacio aristocrático y privatiza las artes. El interior confortable tenía que construir un mundo acabado para excitar la fantasía de sus habitantes. Algo había cambiado sustancialmente respecto al mundo del siglo XVIII en el que, como apunta Ángel González García, “los interiores estaban llenos de gente en alegre sociedad, mientras luego lo estarían de cosas llegadas en tromba a ocupar el vacío dejado por la gente” <sup>2</sup>. Los bailes y la vida galante debían distraer de la manifiesta falta de “comodidades” de, por ejemplo, el palacio de Versalles.

El confort vino acompañado de una acumulación de objetos con los que avivar el sentimiento afortunado de la propiedad, y “todas las fantasías y delirios de ese afán cuyo carácter alucinatorio se manifiesta en su forma más extrema y misteriosa: el coleccionismo” <sup>3</sup>.

Walter Benjamin ha insistido en el carácter onírico del siglo XIX que puede ir de la evasión –literaria– a la enajenación –psicotrópica– <sup>4</sup>. El burgués, que vive en un mundo escindido entre lo público y lo privado, requiere una casa singular, y para ello debe estar repleta de objetos rescatados de la utilidad inmediata. Objetos que al liberarse de la “servidumbre de ser útiles” borran su pasado como mercancía <sup>5</sup> y entran en un espacio doméstico de contención, respeto y parálisis. <sup>6</sup>

Es al sumergirse en ese orden de objetos señalados, singulares, queridos, cuando el habitante siente un consuelo físico, más una sensación que un sentimiento. Un consuelo que se acerca a lo táctil, que consiste en “tener a mano” tanto como en tocar. Calidad táctil del interior decimonónico que Walter Benjamin contrapone a la visualidad del exterior, al gusto por mirar que impulsa al *flâneur*.

## Resumen pág 53 | Bibliografía pág 61

Universidad Europea.  
Doctor arquitecto, catedrático de  
Proyectos Arquitectónicos de la  
Universidad Europea de Madrid, de  
cuya Escuela de Arquitectura ha sido  
director. Es Investigador Principal  
del Grupo PAR\_PAN (Patrimonio  
Arquitectónico y Paisaje Antrópico).  
Es autor de libros como *El claro en el  
bosque reflexiones sobre el vacío en  
arquitectura y Madre materia*.  
juan.espuelas@universidadeuropea.es

## Palabras clave

Confort, objetos, arte, interior, privacidad, coleccionismo, *bricoleur*

<sup>1</sup> Un “inegable avance para la mujer”, como proclaman Catherine y Harriet Beecher en su *The American Woman’s Home* (1869). Catherine Beecher había publicado con éxito en 1841 su *Treatise on Domestic Economy*. Las hermanas Beecher querían que la casa de la familia cristiana fuera una mezcla entre iglesia y escuela, regida por el orden la tecnología.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Roma en cuatro pasos. Seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2011, p. 82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>4</sup> Testimonios sobran, de Baudelaire a De Quincey.

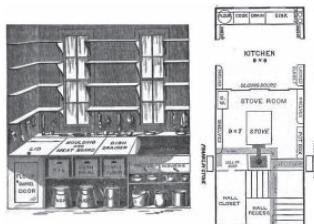
<sup>5</sup> El propio Benjamin –recordando a Marx– califica a la mercancía como “materia fracasada”.

<sup>6</sup> Giorgio Agamben hace unas interesantes observaciones del devenir del objeto como útil, como símbolo, como mercancía y como arte. Así dice: “El dandy [...] es el redentor de las cosas, el que borra con la elegancia su pecado original: ser mercancía.” “Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental”. Valencia: Pre-Textos, p. 94.

<sup>7</sup> Ya decía Soren Kierkegaard que el siglo XIX era “una épica atribulada o aliviada por el sueño, habitada por durmientes y sonámbulos”. *Diario de un seductor*. Ed. Obelisco, p. 98.

<sup>8</sup> MAILLARD, Chantal. *Bélgica*. Valencia: Pre-Textos, 2011, p. 105.

<sup>9</sup> La casa que describe en su libro pasa revista a la colección de objetos que decoraban su morada en el Palacio Ricci, en la vía Giulia de Roma.



[1]



[2]



[3]

[1] Ilustración de *The American Woman's Home* (1869). Catherine y Harriet Beecher. <https://www.treehugger.com/kitchen-design/why-do-kitchens-look-way-they-do.html>

[2] Casa-museo de Mario Praz en Roma. Fotografía de Giovanni Rinaldi. [http://www.casemuseoitalia.it/Img/Pictures/Roma\\_Casa\\_Museo\\_Mario\\_Praz\\_02.jpg](http://www.casemuseoitalia.it/Img/Pictures/Roma_Casa_Museo_Mario_Praz_02.jpg)

[3] Jean-Siméon Chardin. *El castillo de naipes* (1736-37). [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Jean-Baptiste-Sim%C3%A9on\\_Chardin\\_The\\_House\\_of\\_Cards\\_1736-37.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Jean-Baptiste-Sim%C3%A9on_Chardin_The_House_of_Cards_1736-37.jpg)

[4] Marcel Duchamp junto a *Fontaine*, con *Fresh Widow* y la *Bagarre d'Austerlitz* al fondo. [https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/TQxTooRuG64rmQulg8\\_LNQ/larger.jpg](https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/TQxTooRuG64rmQulg8_LNQ/larger.jpg)

Instalado en ese confort doméstico, lejos ya el *comfort* mesiánico y universal, el habitante de la casa puede soñar, puede trasladar su imaginación a paisajes inhóspitos, a la desolación sentimental del jinete solitario perdido en la noche invernal del *Winterreise* shubertiano. "Llueve sobre la ciudad, llueve sobre mi corazón" dice Verlaine, y escribe esto en un interior confortable con el alma a la intemperie tras la huida de Rimbaud. <sup>7</sup>

De esta manera se consume el proceso por el que la casa se convierte en una especie de cueva aislada del exterior y llena de objetos que en la intimidad son llaves para la evocación. Chantal Maillard dice que "un objeto familiar es una parcela de inmortalidad" <sup>8</sup>. El caso es que el objeto-símbolo se convierte en una externalización de la memoria, en la condensación material de tantos momentos vividos. Los interiores se pueblan de cosas que constituyen una selva para la mirada, cada objeto es una trampa para la atención, una puerta al ensimismamiento.

### Objetos: de la colección al juego

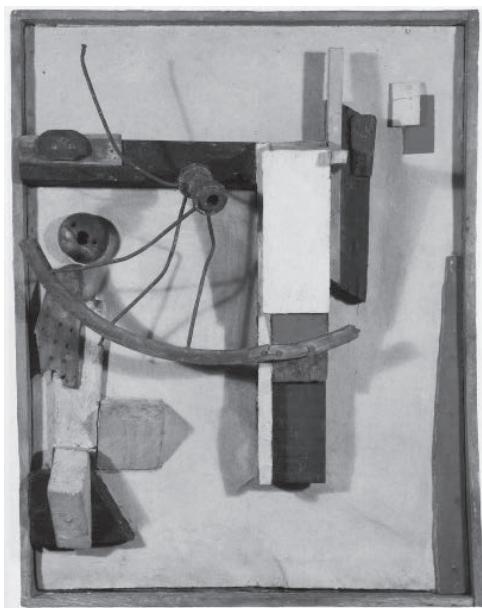
Nadie como Mario Praz, nadie como el anacrónico esteta Mario Praz para contar un siglo más tarde, en su libro *La casa della vita* (1960) <sup>9</sup>, el mecanismo por el que los objetos "artísticos" despiertan no solo sensaciones, sino verdaderos racimos de sugerencias personales. Como si fuera un Proust privado de ficción, Praz activa divagaciones desmedidas que se extravían empujadas por su enorme erudición. [2]

Hay, sin embargo, otra manera de acercarse a los objetos que difiere tanto de la dinámica de lo funcional como de la pasividad de la colección. Una actitud que pregunta al objeto por sus cualidades y las incorpora al juego como mecanismo para activar otra manera de relacionarse con esos objetos. Los niños de los cuadros de Chardin observan con atención ensimismada cosas rescatadas de los automatismos utilitarios, y hacen presentes sus cualidades físicas: la agudeza de una caña o la estabilidad precaria de un castillo de naipes. [3]

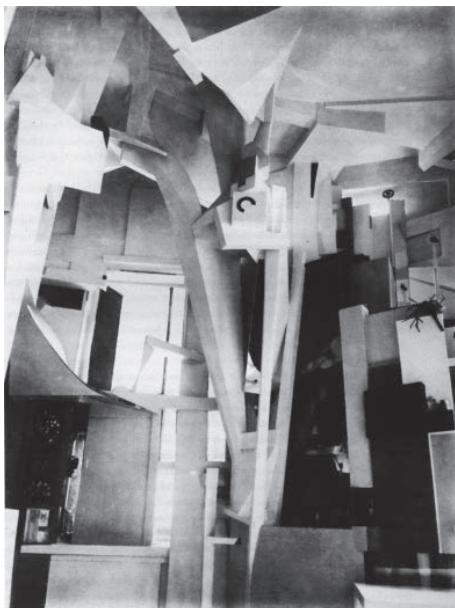
Marcel Duchamp, con esa misma inclinación hacia el juego, pero irónico y perverso, rescata ciertos objetos cotidianos, vulgares. Y, como si fuera un coleccionista impostor, los introduce en el "mundo del arte". El objeto, de la mano de Duchamp, adquiere valor, "aura" mediante la sola intención del artista Y ya son arte cuando aparecen en otro contexto [4]. Así es como Duchamp pone al coleccionismo frente a sus propias contradicciones. Cervantes con el *Quijote* cierra el ciclo de las novelas de caballerías y alumbra la novela moderna, Duchamp con un solo gesto – como no recordar el mecanismo de puerta de su apartamento de la Rue Larrey – pone fuera de lugar el coleccionismo decimonónico y abre el paso al arte contemporáneo.



[4]



[5]



[6]

[5] Kurt Schwitters. *Small Sailors' Home* (1926). <https://uploads0.wikiart.org/images/kurt-schwitters/small-sailors-home-1926.jpg>

[6] Kurt Schwitters, *Merzbau*. Fotografía de Wilhem Redemann, 1933. <http://www.casualoptimist.com/blog/2013/01/11/tate-shots-kurt-schwitters-merz-barn/>

[7] Juan Navarro Baldeweg. *Casa para una intersección*, Axonometría, 1976. Imagen cedida por el autor.

[8] Juan Navarro Baldeweg. *Casa para una intersección*. Bracusi, Duchamp y Mary Reynolds, 1976. Imagen cedida por el autor.

[9] Juan Navarro Baldeweg. *Casa de la lluvia*, esquema de planta. Imagen cedida por el autor.

[10] Juan Navarro Baldeweg. *Casa de la lluvia*, dibujo del interior. Imagen cedida por el autor.

[11] Josep Maria Jujol. Cubierta de la casa Bofarull. Fotografía Jordi Sarrá. LLINÁS, Josep Llinás. *Josep Maria Jujol*. Sarrá, Jordi (fot.). Colonia: 2007.

## Objetos encontrados

Aunque ciertamente es Duchamp quien de manera más brillante y contundente trastoca los vínculos semánticos de los objetos que elige para transformarlos en arte <sup>10</sup>, ya antes Kurt Schwitters había introducido objetos en sus *collages* [5]. De entrada, podría parecer que el uso de "objetos encontrados" emparentaría a Duchamp con Schwitters <sup>11</sup>, pero no es así. Duchamp utiliza objetos íntegros; su utilidad evidente potencia el golpe de efecto en el cambio de contexto —posición, ubicación, título, ...—. Los objetos de Duchamp se completan, toman sentido con la diversidad de espacios en los que se exponen <sup>12</sup>. Schwitters utiliza fragmentos que hablan de un pasado, objetos portadores de melancolía que requieren un nuevo ámbito protector. <sup>13</sup>

Los objetos que acumula Schwitters tienen la condición de fragmentos arrancados a una vida previa y que toman un nuevo sentido como arte. Primero es en el ámbito del cuadro, de sus cuadros "clavados". Pero esto no le parece suficiente a Schwitters y transforma el estudio, primero, y el conjunto de su casa, después, en una serie de escenarios para acoger aquellos objetos huérfanos. *Merzbau* es una obra-proceso, es la transformación de su casa —en el 5 de Wadhausenstrasse, Hamburgo—, habitación por habitación [6]. Una metamorfosis en la que cada lugar se puebla de planos que forman composiciones abstractas e inquietantes para albergar los objetos. Un espacio que alberga "cuevas", altares o relicarios, mientras que la casa pierde en paralelo sus atributos de arquitectura <sup>14</sup>. Al final, la obra, el templo Merz, queda inacabada —era en sí inacabable—. <sup>15</sup>

Dice Santiago de Molina que "detrás de todo *bricoleur* parece encontrarse un espíritu fatigado. O cuando menos escéptico" <sup>16</sup>. Pero creo que en el caso de Schwitters estamos ante un espíritu melancólico y obsesivo. *Merzbau* es una lúcida muestra de la desarticulación de la casa burguesa en la que la domesticidad es cuestionada ante el imperativo de mutar la arquitectura en arte, la casa en un gran cuadro. <sup>17</sup>

## Objetos desplazados del arte a la arquitectura

En este recorrido por objetos que hacen arquitectura nos detenemos en la Casa para una intersección <sup>18</sup>, proyecto en el que Juan Navarro Baldeweg propone restituir los vínculos semánticos originales de ciertos objetos que Duchamp había manipulado para convertirlos en obras de arte. De manera que proyecta una casa en la que se ubican todas esas piezas recobrando su sentido utilitario <sup>19</sup>. Juan Navarro las dispone formando parte de la arquitectura, autónomas y relacionadas, como formando parte de un *display*. Todas son imágenes reconocibles de obras de Duchamp unificadas mediante el dibujo a línea propio del proyecto. Se insertan así en el orden doméstico con una cierta utilidad extravagante.

Juan Navarro hace una delicada operación de implante de estas piezas en la casa, tratándolas como órganos vulnerables, con limpia precisión, como utilizando las pinzas con las que Alejandro de la Sota decía poder separar los elementos en lo que él llamaba "manera de construir física". <sup>20</sup>

<sup>10</sup> Otros artistas habían experimentado antes con la introducción de objetos o fragmentos en sus obras. Braque y Picasso habían utilizado la técnica de los *papiers collés* en sus cuadros desde 1912.

<sup>11</sup> Schwitters quiso incorporarse al Dadá y fue rechazado, por lo que creó su propio movimiento —unipersonal— Merz. Duchamp, por su parte, rechazó la invitación que le hicieron para incorporarse al grupo Dadá. Schwitters se entrega con entusiasmo al *collage* desde 1918. La *Fountain* de Duchamp se intenta exponer en la muestra de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917.

<sup>12</sup> El caso más claro de esta actitud de Duchamp es el del *Grand Verre*, obra que en sí misma incorpora el lugar en la que expone.

<sup>13</sup> La Gran Guerra (1914-1918) fue un revulsivo para el arte de su tiempo, fue el catalizador para fundar Dadá. La consiguiente posguerra marca la obra de Schwitters, que dice al respecto: "Por razones de economía eché mano de lo que encontré, pues el país estaba arruinado. También se puede gritar con los residuos, y eso fue lo que hice, encolándolos, clavándolos." Tomado de Santiago de Molina. *Collage y arquitectura. Forma intrusa en la construcción del Proyecto Moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014, p. 48.

<sup>14</sup> En las fotografías que nos han llegado, las que realizó Wilhem Redemann 1933, *Merzbau* aparece como una gran escenografía que transformaba el cubismo en expresionismo.

<sup>15</sup> La persecución que los nazis ejercieron sobre Schwitters le hace huir a Noruega en 1937.

<sup>16</sup> Santiago de Molina. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> Se trata de la exacerbación tridimensional de sus cuadros a base de fragmentos clavados entre los que ya había aire.

<sup>18</sup> El proyecto se realiza para el concurso internacional Schinkenchiku Residential Competition en 1976.

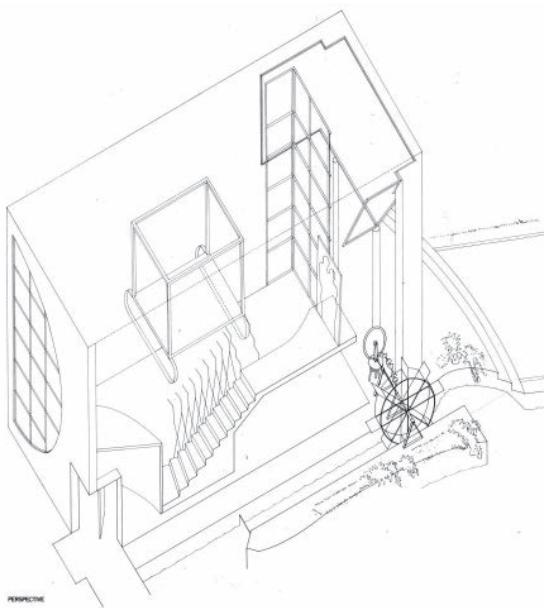
<sup>19</sup> Cada una de ellas mantiene, sin embargo, los rasgos añadidos que le confieren el sello duchampiano.

<sup>20</sup> Frente a la construcción que fusiona y transforma sus elementos, a la que denominaba "química".

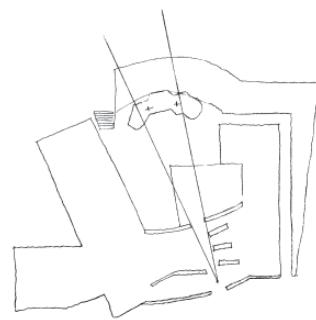
<sup>21</sup> El proyecto se publica en la revista *Arquitectura*. En el texto Juan Navarro explica cómo los elementos de la casa no solamente son imágenes deudoras de piezas de Duchamp, sino que se relacionan con encuentros cultos o casuales del arquitecto: una noria de las Salinas de Chau, la reja de un balcón en una casa semiderruida, la portada del Tesoro



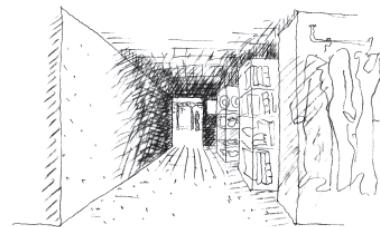
[8]



[7]



[9]



[10]

de Cnidos en Delfos, una verja metálica de Olbrich en Darmstad... Sin embargo, termina su texto diciendo: "Sería pretencioso buscar en esta propuesta otras motivaciones más allá de las que surgieron a lo largo del proceso de activación de signos en el espacio." *Arquitectura* n° 204-205, 1977, pp. 97-101.

<sup>22</sup> Esa silueta bien podría ser la de Juan (Navarro) y Pepa (Ríos) como perfectos anfitriones.

<sup>23</sup> Josep Llinás, *Sagues de esquina*. Valencia: Pre-textos / Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2002, p. 45.

En la Casa para una intersección, la *Fresh Widow* y la *Bagarre d'Austerlitz* vuelven a ser ventanas, el trineo —*Glissiere contenant un moulin d'eau*— es una plataforma-dormitorio suspendida, el *Nu descendant l'escalier* se hace abstracto y lineal hasta convertirse en una barandilla, la *Roue de bicyclette* se mueve con el impulso de la noria alimentada por el agua de un canal... Los objetos asociados al paisaje dadaísta cesan en su "artisticidad" para ocupar un lugar como elementos de arquitectura [7]. En varios casos menguada su utilidad: poca luz puede suministrar la *Fresh widow*, la puerta que se asemeja a la de la rue Larrey abre-cierra el mismo zaguán, la mano no puede deslizarse por la barandilla inspirada en el desnudo que baja la escalera, ... <sup>21</sup>

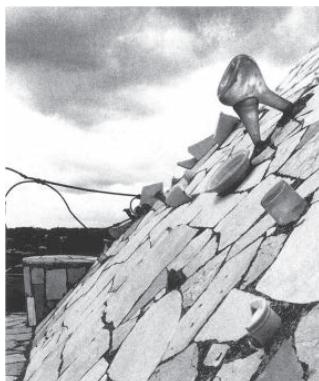
En la parte posterior, la orientada al sur, el agua del arroyo se remansa en una piscina en la que están bañándose Marcel Duchamp, Constantin Brancusi y Mary Reynolds —no se puede evitar la conjetura de que el agua es aquí metáfora del arte—. Recortada en la puerta de esa fachada, bajo un volumen de sombra materializada con un entrecruzado de barras de bronce, la silueta de una pareja —tomada de la puerta que hizo Duchamp para la galería Gradiva— contempla la escena. <sup>22</sup> [8]

En otro proyecto, la Casa de la lluvia, Juan Navarro vuelve a dar protagonismo a los objetos. Se trata esta vez de objetos cotidianos que conforman el ajuar de la familia. Se exponen en tres vitrinas, dispuestas en abanico, que franquean el paso desde la entrada de la casa al paisaje, a la explanada con la pérgola, a la magnífica vista del valle. De esta manera la arquitectura pone en relación el mundo íntimo de los objetos y el totalizador de la naturaleza. Los objetos se sitúan con la misión de representar a los habitantes de la casa, sus gustos, sus inclinaciones. Como el *tokonoma* en la casa japonesa, esos objetos expuestos se ofrecen al visitante como muestra de una sutil hospitalidad. [9] [10]

Mientras que en la Casa para una intersección los objetos-arte desandan el camino hacia la utilidad cotidiana, en la Casa de la lluvia los objetos domésticos se convierten en signos que muestran la identidad de sus habitantes. Estos dos proyectos representan dos maneras muy diferentes en las que los objetos son redimidos por la arquitectura. En el primero, el objeto pieza-artística recobra una casi olvidada vida anterior. En el otro, el objeto muestra su utilidad investido de una nueva misión simbólica.

### Objetos redimidos del uso por la arquitectura

También son objetos cotidianos los que Josep María Jujol hace subir a la cubierta de la Casa Bofarull [11]. Platos, tazas y un porrón parecen como modestas ofrendas a los dioses del cielo. No resulta extraño en quien gustaba de encerrar tormentas en techos de habitaciones y fondos marinos en los bajos de un teatro. Como Schwitters, era aficionado a recoger y reutilizar desechos. En palabras de Josep Llinás: "Todo cabe en la arquitectura de Josep María Jujol, todo lo que puede recoger o recordar, en el campo, en la casa, en la calle, en las cunetas: chatarra, juguetes abandonados, platos, somieres, huesos, cartón, cohetes, un tiovivo, el aire y el fuego, insectos, vendas, montañas, arados, setas; y cuando llega a la obra produce con rapidez y energía, pinta sobre las paredes con sus propias manos hojas de parra, racimos de uva, pájaros, palomas; llena las paredes de mensajes religiosos y frases de devoción a la Virgen". <sup>23</sup>



[11]

Y aquello que ha ido acumulando lo incorpora con entusiasmo infantil a la arquitectura como un juego, como el gran juego que esta debería ser siempre. De nuevo Llinás: “Hacer de desechos cerámicos un cerramiento o, en general, “redimir los desechos” será una constante en la manera de trabajar de Jujol: cajas de cartón como capiteles, herramientas del campo como verjas, piedras como cornisas, latas de conserva como florones de lámparas, restos de embalaje para construir bancos, ...”<sup>24</sup>. De manera que “los edificios aparecen con media vida gastada”. [12]

La arquitectura así entendida es una fiesta, un derroche de energía, una gran broma sin fin. Se puede imaginar que los objetos en la Casa Bofarull suben a la cubierta después una interminable comida de estío a la sombra de los pinos, pero ¿cómo sospechar que una bombona de fumar se ha convertido en un sagrario? –iglesia de Bonastre– [13]. Y termino con las palabras de Llinás, tan ajustadas: “Jujol, cuando mira lo hace con los ojos de Adán y cuando actúa lo hace con las manos de Noé.”<sup>25</sup>

Si Schwitters en la *Merzbau* desvirtúa la arquitectura hasta hacerla un espacio abstracto donde albergar objetos que mantienen el enigma de una vida mutilada, Jujol utiliza desechos similares para hacer arquitectura, para que la arquitectura se alimente de esa vida previa, para que se haga más familiar y cercana, para que sonría y nos haga sonreír. Los objetos de Schwitters se recluyen en huecos, como relicarios, protegidos por una proliferación de planos, los que utiliza Jujol se muestran con descaro a la luz, con valentía y desparramo. Los objetos de Schwitters se esfuerzan por preservar los rasgos de su vida anterior, los de Jujol diluyen su pasado doméstico en el ballet de las energías naturales, en el presente eterno de la naturaleza.<sup>26</sup>

Jujol fue un arquitecto muy singular, un raro incluso para su mentor, Gaudí. Cuando da por terminada la Casa Bofarull (1914-1931) Le Corbusier ya había construido la Villa Saboya. Jujol era un anacrónico. En paralelo, a miles de kilómetros del arco Tarragona-Barcelona, Willis Haviland Carrier (1876-1950) estaba haciendo una aportación decisiva al confort. Carrier concibe en 1902 el primer sistema de aire acondicionado destinado en principio a usos industriales<sup>27</sup>, y que se fue adaptando después al ocio y a la residencia.<sup>28</sup>

En los años sesenta del siglo XX ha triunfado plenamente una nueva forma de vida basada en el consumo. La ropa y la música se aligeran, las costumbres se relajan, la vida misma parece más liviana. Warhol pinta series de botes de sopa y se casa con su grabadora. Los hogares se han poblado, no solo de objetos, sino también de artefactos que mejoran el confort y las comunicaciones<sup>29</sup>. La arquitectura no podía mantenerse impasible a esta transformación de la vida cotidiana.

### La casa sin arquitectura

Reyner Banham en su artículo “*A home is not a house*”<sup>30</sup> afirma que, si la mayor parte de las comodidades de una casa son proporcionadas por un “paquete” de artefactos, estos deben configurar de manera autónoma la esencia del espacio doméstico –*home*– prescindiendo de los atributos de la arquitectura –*house*–. El artículo de Banham –más allá de sus disquisiciones sobre la identidad de la casa americana, de Walt Whitman a Philip Johnson– es una apuesta decidida por la desmaterialización del espacio doméstico, por su liberación del suelo y de su identidad arquitectónica. Que el espacio sea preservado por una simple membrana o por un chorro de aire acondicionado permite la abolición de la casa como arquitectura, es decir, como forma simbólica.<sup>31</sup> [14]

El artículo de Banham ha resultado profético al señalar el camino a seguir por arquitectos que cuestionan la necesidad de la arquitectura como disciplina que se ocupa de crear piezas estables, complejas y estáticas y que, por tanto, puede ser sustituida por una coalición de objetos y artefactos unidos en un espacio genérico<sup>32</sup>. Para ilustrar esta postura analizamos un artículo de Juan Herreros, “Espacio doméstico y sistema de objetos”.<sup>33</sup>

Herreros señala tres mecanismos mediante los que se produce este nuevo paradigma: la conversión de lo inmueble en mueble, el traspaso de las atribuciones ambientales a artefactos que adquieren un estatuto de autonomía respecto a lo construido, y la disolución de unos límites fijos de separación del interior con el medio natural.<sup>34</sup>

### Arquitectura disuelta en lo mueble

Para ello se toma como modelo el espacio genérico de la oficina-paisaje, un espacio sin cualificar cuyas prestaciones se dan exclusivamente a través de los objetos. “El objeto, así entendido, unifica lo maquínico, lo mueble y lo decorativo en entidades espaciales mínimas, de modo que a través de ellos podemos establecer una correspondencia biunívoca que asocia espacio doméstico al “sistema de objetos””<sup>35</sup>. Todo ello conduce a la arquitectura hacia una especie de invisibilidad. El hombre contemporáneo parece haber admitido que el medio en el que se desarrolla

<sup>24</sup> Josep Llinás, *Josep Maria Jujol*. Colonia: Taschen, 2007, p. 12.

<sup>25</sup> Josep Llinás, *Saques de esquina*. Valencia: Pre-textos / Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2002, p. 45.

<sup>26</sup> Si como sostiene Juan Navarro, todo ornamento manifiesta energías naturales, latentes, las fuerzas desatadas en algunos arquitectos modernistas –Gaudí, Jujol– son motivo básico de su arquitectura. Fuerzas como las que hacen ondear fachadas de piedra como telas al viento, *maelströms* que arremolinan los techos de escayola, convierten a la arquitectura en imitadora de la naturaleza. En ese momento, las historias particulares, incluso la Historia con mayúscula –que habían servido de inspiración a los interiores del siglo XIX– son sustituidas por la Historia Natural. El desvarío modernista termina con la llamada al orden del Movimiento Moderno, que vuelve a conferir a la arquitectura su identidad como crudo artefacto utilitario.

<sup>27</sup> Carrier idea su sistema de acondicionamiento del aire para solucionar un problema de la empresa Sackett-Wilhelms dedicada a la estampación litográfica y a la edición que requería una humedad del aire determinada para controlar los olores de estampación.

<sup>28</sup> La primera instalación se realiza en 1914 en una casa de Minneapolis, pero el uso doméstico no se generaliza hasta 1928, año en el que la empresa de Carrier pone en mercado una pequeña unidad de fácil instalación.

[12]



[13]



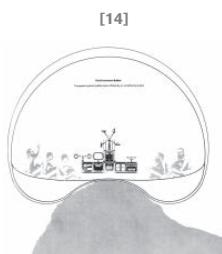
[12] Josep Maria Jujol. Aperos reutilizados en una puerta de la casa Bofarull. Fotografía Jordi Cuxart. DOLLENS, Dennis [et alt.] *Jujol*, Jordi Cuxart (fot.). Barcelona: 1998, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya; Ministerio de Fomento.

[13] Josep Maria Jujol. Sagrario de la iglesia de Bonastre. Fotografía Jordi Sarrá. LLINÁS, Josep Llinás. *Jospe Maria Jujol*. Sarrá, Jordi (fot.). Colonia: Taschen, 2007.

[14] *Bubble*. Dibujo de François Dallegret, ilustración de *A home is not a house*, 1965. [http://mindcontrol-research.net/wp-content/uploads/2016/12/4\\_banham\\_home\\_not\\_house.pdf](http://mindcontrol-research.net/wp-content/uploads/2016/12/4_banham_home_not_house.pdf).

[16] Archizoom, *No-Stop City*, 1970. [http://78.media.tumblr.com/tumblr\\_lpf65cqr-P1qe0nlvo1\\_1280.jpg](http://78.media.tumblr.com/tumblr_lpf65cqr-P1qe0nlvo1_1280.jpg)

[17] Archizoom. *Paesaggio interno en No-Stop City*, 1970. [https://designbd.ru/images/persons/designers/no-stop-city\\_branzi.jpg](https://designbd.ru/images/persons/designers/no-stop-city_branzi.jpg)



29 No parece casual que la obra manifiesto del arte pop en Inglaterra se titule *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing* ("¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes y atractivos?") Richard Hamilton, 1956. Presentada en la exposición *This is Tomorrow*.

30 Reyner Banham, *A home is not a house*. *Art in America* #2, 1965.

31 Los dibujos de François Dallegret, que ilustran el artículo, son definitivos para dar forma en imágenes a las ideas de Banham.

32 En el campo ensayístico son especialmente interesantes los *Escritos* de Toyo Ito, textos que plantean nuevas situaciones de la arquitectura incorporando conceptos de otros campos de la cultura, como el de *nomadismo* (Deleuze) o la inestabilidad, lo *líquido* (Bauman).

33 Juan Herreros, "Espacio doméstico y sistema de objetos" en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Manuel Gausa / Ricardo Devesa (eds). Barcelona: Actar, 2010.

34 *Ibid.*, p. 153.

35 *Ibid.*, p. 154.

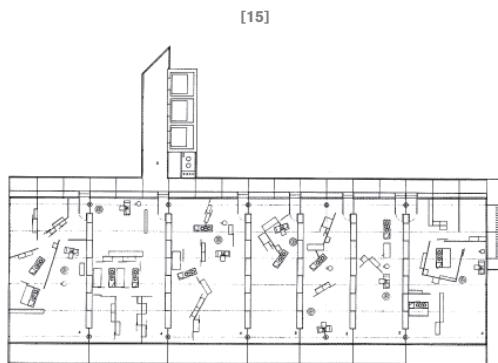
36 Pablo Martínez Capdevila, "Hacia una arquitectura débil". *CPA, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* n° 06. 2016, pp. 83-89.

37 "Esta no es una operación de arquitectura, en la medida que los problemas no se resuelven sino que, en todo caso, se representan y en la medida en que no se intenta restituir la unidad formal sino, más bien, la indiferenciada homogeneidad de todo". Archizoom Associati, *Relazione del gruppo Archizoom*, Marcetré, 50-55, 1969. Tomado de Pablo Martínez Capdevila, *Andrea Branzi y la città senza architettura*. Tesis doctoral. ETSA de Madrid, 2014, p. 88.

38 Pablo Martínez Capdevila, "Hacia una arquitectura débil". *CPA, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* n° 06. 2016, pp. 83-89 / p. 89.

39 "En la *No-Stop City* se da un paso más al terminar con lo doméstico como categoría [...] La interiorización del espacio público parece implicar la desaparición del tradicional espacio interior, el de la intimidad". Pablo Martínez Capdevila, *Andrea Branzi y la città senza architettura*. Tesis doctoral. ETSA de Madrid, 2014, p. 134.

su vida cotidiana está exclusivamente compuesto por objetos e información, bajo la condición ambiental del confort generalizado. [15]



[15] Ábalos-Herreros. Planta para el concurso *Housing & City*, 1989. <http://socks-studio.com/img/blog/abalos-herreros-housing-city-04.jpg>

Una situación que fue anticipada en las propuestas de la Arquitectura Radical de finales de los años sesenta. Por ejemplo, en la propuesta *No-Stop City* (1970), de Archizoom, la arquitectura ha desaparecido como tal y el espacio se referencia con un suelo reticulado que –como metonimia de la técnica– presupone el confort. Pablo Martínez Capdevila ha estudiado la relación que se puede establecer entre el "pensamiento débil" de Gianni Vattimo y las propuestas de Andrea Branzi<sup>36</sup>. La *condición posmoderna* (Lyotard) parte del agotamiento de las certezas absolutas, de los metarrelatos que han ido dando sentido a la Historia. Para Vattimo, siguiendo a Heidegger, este planteamiento supone un debilitamiento del ser pues el ser ya "no es" sino que "acontece". En paralelo, la arquitectura, queda puesta radicalmente en cuestión.

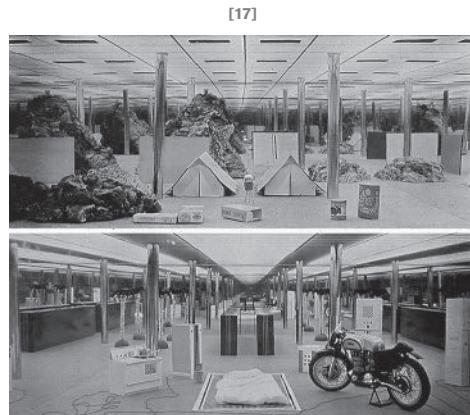
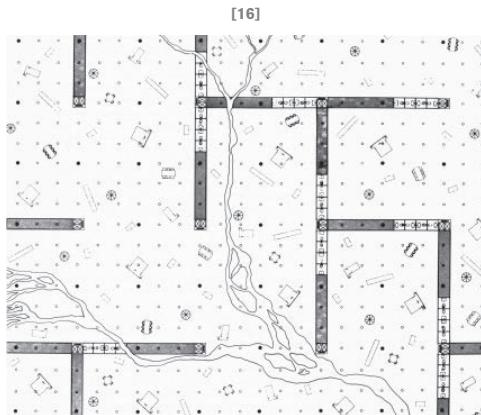
### La arquitectura sin atributos

La *No-Stop City* representa un espacio pautado, indefinido y aséptico, compuesto con un catálogo limitado de elementos reconocibles del Movimiento Moderno que se multiplican sin fin. La propuesta se plantea por sus autores como "hipótesis crítica sobre el propio sistema"<sup>37</sup>, pero de ella se desprende un aire cierto de distopía, tan atractiva como desasosegante. [16]

Ya con la publicación del proyecto *No-Stop City* en *Domus* (1970) afirma Branzi que el objetivo se orientaba a "liberar al hombre de la arquitectura como estructura formal"<sup>38</sup>. En la siguiente publicación en *Casabella* (1971) aparecen fotomontajes, titulados *Paesaggi interni*, en los que el espacio isótropo se poblaba por un sinfín de objetos.<sup>39</sup> [17] Objetos, espacio genérico, negación de la privacidad, exaltación del consumo y de la naturaleza como un bien más de consumo. El resultado es la anticipación de un mundo compuesto exclusivamente de infraestructuras y artefactos, un espacio acondicionado en el que la arquitectura no parece necesaria.

### Conclusión

Los objetos desempeñan en la vida del hombre roles utilitarios y simbólicos. La alianza del confort con los objetos dio lugar al interior burgués del siglo XIX. En algunos episodios de la Historia los objetos han competido con la arquitectura, en otros se han integrado en la propia materia constructiva. A partir de los años sesenta del siglo XX, se da una creciente importancia del papel de los objetos, de los artefactos, en la configuración del ambiente, tanto de los lugares domésticos como de los productivos. Apoyando a la consecución de un confort generalizado, los objetos van relegando a la arquitectura a un papel de contenedor inocuo desprovisto de cualquier intención simbólica.



## Resumen 10

La privacidad ha sido la gran aportación de la burguesía al espacio doméstico y el confort constituye su condición necesaria. El confort representa la piedad de la casa hacia sus habitantes. Este confort doméstico ha supuesto cambios sustanciales en la relación del hombre con los objetos, y no solo en su carácter utilitario sino también en el simbólico. El presente artículo va trenzando, como en una fuga musical, la evolución del concepto de confort con episodios significativos de la conversión atípica de objetos en arquitectura.

El objetivo es mostrar cómo el protagonismo creciente de ambos, confort y objetos, requiere un replanteamiento de la arquitectura que vaya más allá de la aséptica invisibilidad a la que se quiere relegar.

### Palabras clave

Confort, objetos, arte, interior, privacidad, coleccionismo, *bricoleur*

## Abstract 10

Privacy was the greater contribution from the bourgeoisie to domestic space and Comfort its necessary attribute. Comfort represents the piety of the house towards its inhabitants. This domestic comfort has supposed substantial changes in the relationship of man with objects, and not only in its utilitarian character but also in the symbolic aspects. The present article is twisting, as in a musical fugue, the evolution of the concept of comfort with significant episodes of the atypical conversion of objects into architecture.

The aim is to show how the growing prominence of both terms, comfort and objects, requires a rethinking of architecture that goes beyond the aseptic invisibility to which one wants to relegate.

### Keywords

Comfort, objects, art, inside, privacy, collecting, *bricoleur*

## Bibliografía\_ Bibliography

- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Segovia, Tomás (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2006.
- BANHAM, Reyner. "A home is not a house". Dallegret, François (ilust.). *Art in America* n° 2, 1965.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Tiedmann, Rof. Madrid: Akal, 2005.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Roma en cuatro pasos. Seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2011.
- HERREROS, Juan. "Espacio doméstico y sistema de objetos" en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Manuel Gausa / Ricardo Devesa (eds). Barcelona: Actar, 2010.
- MARTÍNEZ CAPDEVILA, Pablo. *Andrea Branzi y la città senza architettura* Tesis doctoral. Directores: María Teresa Muñoz Jiménez; Fernando Quesada López. Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2014.
- MARTÍNEZ CAPDEVILA, Pablo. "Hacia una arquitectura débil". *CPA, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, n° 06, 2016, pp.83-89.
- LLINÁS, Josep Llinás. *Saques de esquina*. Valencia: Pre-textos / Col-legi de Arquitectes de Catalunya, 2002.
- LLINÁS, Josep Llinás. *Josep María Jujol*. Sarrá, Jordi (fot.). Colonia: Taschen, 2007.
- MAILLARD, Chantal. *Bélgica*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- MOLINA, Santiago de. *Collage y arquitectura. Forma intrusa en la construcción del Proyecto Moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014. .
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Una casa para una intersección". *Arquitectura*, n° 204-205, 1977, pp. 97-101.
- PRAZ, Mario. *La casa de la vida*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- VVAA. *El pensamiento débil*. Vattimo, Gianni y Pier; Rovatti; Aldo (eds.). Madrid: Cátedra, 2000.
- ZWEIG, Stefan. *Momentos estelares de la Humanidad*. Barcelona: Acontilado, 2012.