

09 | El complot de los objetos.

The plot of the objects _Fernando Espuelas

Un mundo poblado de objetos / El mundo a través del objeto

Todos albergamos un pequeño teatro en la palma de la mano. En el breve escenario de un teléfono móvil los dedos se mueven como actores, o mejor, como bailarines que adquieren velocidades asombrosas. Bajo la mirada atenta, los dedos se deslizan por el teclado dando respuesta compulsiva a no se sabe qué requerimiento imperioso que no permite espera. Los objetos digitales requieren una atención intensa y exclusiva.

Móviles y portátiles amplían la intimidad excluyendo cualquier otra presencia –“toda presencia es ladrona” dice el poeta Vicente Núñez–. Se trata de una intimidad instantánea, incompleta y compulsiva que se da en no importa qué lugar y en cualquier circunstancia. Se crea con esos pequeños objetos una relación personal y cerrada que recuerda a la que los devotos de otros tiempos mantenían con las imágenes de santos, con los iconos, con los devocionarios [1]. El rostro queda iluminado por la pequeña pantalla, y esa luz es tanto física como metafórica. Los amables artefactos conectan con el todo –Internet– para dar respuestas seductoras y narcóticas, como las de la religión. Los nuevos medios suministran asombro, fe y ritos “solo para tus ojos”. Requieren la total cercanía, sin importar lo que sucede a un metro, a cinco, a veinte.

Los dispositivos electrónicos han dado lugar a una nueva “utilidad” que se aparta de la que generó la Revolución Industrial del siglo XIX, hasta el punto de modificar radicalmente la relación que el hombre mantenía con los objetos, con los artefactos producidos en serie. Hasta que irrumpe esta mutación, cada objeto se adscribía a una utilidad concreta, se usaba durante el tiempo requerido por su función, y siempre pertenecía al mundo de la exterioridad. El universo de las pantallas unipersonales nos absorbe de manera hipnótica y, como toda fantasmagoría, deja el tiempo en suspenso.

En paralelo, la funcionalidad ha derivado en facilidad de manejo, en automatismo. Con gran lucidez el filósofo Alfred North Whitehead decía, hace ya casi un siglo, que la civilización avanza en proporción al número de operaciones que la gente puede hacer sin pensar en ellas. Jean Baudrillard, sin embargo, creía que la relación del hombre con los objetos era más compleja y por ello afirmaba que “el automatismo es una suerte de cierre, una redundancia funcional que arroja al hombre a la irresponsabilidad espectadora”¹. El propio Baudrillard concluye que “el hombre está ligado a los objetos-ambiente con la misma intimidad visceral que los órganos a su propio cuerpo”². Los medios digitales han saltado por encima de la redundancia funcional de la que hablaba Baudrillard. La relación que se establece con las pantallas de los dispositivos crea una intimidad que ya no es funcional o “visceral”, sino un completo mecanismo de externalización de la consciencia personal.

En cualquier caso, objetos, artefactos, electrodomésticos, móviles y portátiles, ofreciendo automatismo y pidiendo atención, intentan acaparar el disputado tiempo del hombre contemporáneo, y lo hacen acortando el alcance de su mirada. Mientras tanto, la arquitectura es previa, estática, previsible, muda. Como decía Walter Benjamin, su percepción se produce distraidamente. La arquitectura queda en espera para intentar seguir siendo la interfaz necesaria con el mundo físico, para facilitar el entendimiento con la luz, con los olores, con las estaciones, con el aire compartido, para enmarcar la figura humana, para caracterizar el medio. El continuo reclamo para captar la atención por parte de los objetos hace que el hombre contemporáneo acorte cada vez más la distancia habitual de la mirada, hasta que esa distancia entre rostro y el mundo –pantalla– sea de centímetros. El resto del espacio queda fuera, borrado, en suspenso.

La manera en que se aprecian los objetos ha cambiado sustancialmente. El objeto era desde el comienzo de la civilización un útil, una herramienta, que se suaviza y adquiere belleza cuando está en contacto con el cuerpo y cuando a su valor utilitario se suma el simbólico. De esta manera el objeto se caracteriza por su doble naturaleza, la de “objeto-prótesis” y la de “objeto-signo” –Ezio Manzini³. Los objetos han multiplicado la fuerza, aumentado la rapidez, ajustado la precisión de los órganos del cuerpo humano –en griego, *organon* significaba instrumento–, pero también han sido condensadores de símbolos. Solo cuando la Revolución Industrial multiplicó su disponibilidad mediante la producción en serie, una clase de objetos singulares, desposeídos de un fin utilitario, se dedicaron a la simple apreciación simbólica, “artística”. Estos objetos se adquieren y se acumulan por el afán

Resumen pág 45 | Bibliografía pág 51

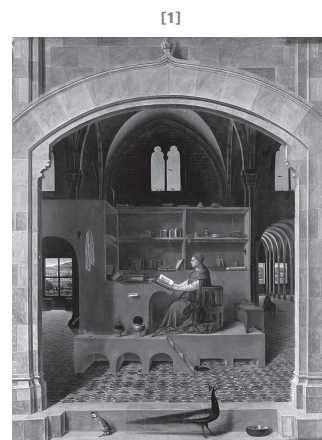
Universidad Europea de Madrid.
Fernando Espuelas es Doctor arquitecto. Profesor titular de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Europea de Madrid, de cuya Escuela de Arquitectura ha sido director. Ha publicado los libros: *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en Arquitectura (1999)* y *Madre Materia (2009)*. Además de su trabajo profesional como arquitecto es investigador y ensayista.
juan.espuelas@UniversidadEuropea.es

Palabras clave

Arquitectura, objetos, cuerpo sin órganos, Case Study 8, Casa del Futuro, Smithson, Eames.

Keywords

Architecture, objects, body without organs, Case Study 8, House of Future, Smithson, Eames



[1] Antonello da Messina *San Jerónimo en su estudio*. 1474-1475. National Gallery Londres. Imagen incluida por Alison Smithson en su artículo *Ordinariness and Light*. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/explore-the-paintings/browse-by-century?decade=1400>

[2] Interior de la Casa Eames. <https://eltornilloquetefalta.net/tag/charles-eames/>

[3] Interior de la Casa del Futuro. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Architecture*. London: The Monacelli Press, 2001, p. 173.



[2]



[3]

de poseer propio de la burguesía. En palabras de Ángel González García, se trata de un afán “cuyo carácter alucinatorio se manifiesta en su versión extrema y misteriosa: el coleccionismo”.⁴ Esa actitud acumuladora pasa por desposeer al objeto de toda utilidad convirtiéndolo en un bibelot.

En el siglo XIX los objetos “artísticos” entran en las casas con el salvoconducto expedido por el “arte”, mientras que los artefactos “utilitarios” se introducen por la puerta de servicio⁵. La victoria de lo “funcional” se consumó cuando en los años 50 del siglo XX el frigorífico es situado en el salón como gran protagonista. El televisor, y antes el fonógrafo o la radio, se habían instalado cómodamente en las casas asumiendo el rol que en el siglo anterior tenían los invitados que oficiaban en visitas y tertulias. De manera que a mediados del siglo XX lo “funcional” era ya una etiqueta que identificaba la vida cotidiana, la marca del hogar moderno. La funcionalidad aparece como la facultad para integrarse en un sistema en el que cada objeto tiene un cometido único, distinto y diferenciado del resto. En consecuencia, el “sistema de objetos” se constituye en un completo medio ambiente al que el hombre está ligado con esa “intimidad visceral” de la que habla Baudrillard.

Cuerpo sin órganos / Arquitectura versus objetos

El automatismo y la especialización son las dos líneas de evolución funcional del objeto. Usar sin pensar, usar rápidamente garantiza el éxito de un electrodoméstico; usar de manera tan mecánica como se levanta un brazo o se gira la cabeza. Efectivamente, el automatismo al que tienden los artefactos es una emulación del automatismo natural de los órganos del cuerpo.

Frente a la tentación mecanicista de considerar el cuerpo como una suma de órganos, Deleuze y Guattari introducen en *Mil Mesetas*⁶ el concepto de “Cuerpo sin Órganos” –CsO–, que retoma una antigua propuesta de Antonin Artaud. No sé si he comprendido bien lo que se esconde en el fondo de ese discurso, tan sugerente como desconcertante, en el que se mezclan ecos de Freud y Lacán, de Nietzsche y de Sade. No obstante, encuentro en este concepto del CsO aspectos interesantes para ampliar la relación que la arquitectura establece con el cuerpo.

Según Deleuze y Guattari el “Cuerpo sin Órganos” es donde nace el deseo. El CsO es un límite que se pone al fatalismo de la fisiología. “En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos”. El CsO “está lleno de alegría, de éxtasis, de danza”⁷. Me pregunto por qué tanto Artaud como Deleuze y Guattari tienen la intuición de que mirar el cuerpo prescindiendo de los órganos presenta ventajas para el conocimiento. Es como si se tratara de sublimar algo tan físico como es el cuerpo y, sin embargo, no querer entrar en el territorio de lo espiritual, del alma.

El cuerpo como unidad, el “Cuerpo sin Órganos”, es el destinatario último de la arquitectura frente a los objetos que apelan a órganos concretos del cuerpo. No en vano Juan Navarro Baldeweg ha definido la arquitectura como una forma de *body-art*. Deleuze y Guattari llegan a decir que “los órganos son los enemigos del cuerpo”⁸, y añadimos: como los objetos son los enemigos de la arquitectura. “El CsO es el campo de la inmanencia del deseo”⁹. La arquitectura guarda ese cuerpo en el que se gesta el deseo. Tal vez los objetos puedan satisfacer las distintas necesidades, pero solo la arquitectura alberga la inmanencia del deseo, el deseo aún no formulado, el deseo que no es necesidad sino lo contrario a la necesidad.

Una casa para exhibir objetos / Un casa para eliminar objetos

Desvelamos así un conflicto no declarado, que ya se produce en el siglo XX pero se agrava en el XXI, entre los objetos y la arquitectura. Una lucha entablada para apropiarse de la atención del habitante y con ello tener en exclusiva la cobertura simbólica del medio en el que tiene lugar su vida cotidiana. En la mitad del siglo XX dos parejas de arquitectos-diseñadores confrontan, sin ellos saberlo, dos maneras opuestas de entender la arquitectura en su relación con los objetos. Esas dos parejas son las formadas por Charles y Ray Eames, a un lado del Atlántico, y Alison y Peter Smithson, al otro. Dos obras, la *Case Study House 8* [2] de los Eames y la *House of Future* [3] de los Smithson, reflejan esas dos posiciones. Tal vez ellos negarían la confrontación si ahora pudieran tener la palabra, especialmente los Smithson, que eran más jóvenes y declarados admiradores de los Eames. Pero, como veremos, hay razones.¹⁰

Es bien conocido, la Casa Eames fue resultado de una singular iniciativa que en 1945 tiene John Entenza, director de la revista *Arts & Architecture*. Consistió en proponer a un elegido elenco de arquitectos que proyectaran una serie de casas capaces de expresar la contemporaneidad –encarnada en el pujante *american way of life* que aparece con el final de la Segunda Guerra Mundial. A cada uno de este grupo de proyectos, como si se tratara de una investigación, denomina “*Case Study*”. La n° 8, es la que los Eames proyectaron; y que se realizó

¹ Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2010, p. 119.

² Jean Baudrillard. Op. cit. p. 27.

³ Ezio Manzini. *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste / Experimenta, 1996, p. 62.

⁴ Ángel González García. *Roma en cuatro pasos. Seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Ed. Asimétricas, 2012, p. 99.

⁵ Catharine Beecher, con su obra: *A Treatise on Domestic Economy for the Use of Young Ladies at Home and at School* (1841) y posteriormente con *The American Woman's House*, 1869, escrita con su hermana, Harriet, consagró la idea de la cocina como un lugar especializado, un laboratorio en el que incorporar toda clase en avances técnicos.

⁶ Gilles Deleuze; Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

⁷ Gilles Deleuze; Felix Guattari. Op. cit. p. 156.

⁸ Gilles Deleuze / Felix Guattari. Op. cit. p. 163.

⁹ Gilles Deleuze / Felix Guattari. Op. cit. p. 158.

¹⁰ Charles Eames era alto, guapo, llevaba pajarita y fumada en pipa, como Rip Kirby, el personaje de Alex Raymond. Representaba el prototipo de hombre americano hecho a sí mismo que tiene que trabajar desde muy joven para ayudar a una madre viuda. Era habilidoso, inconformista y emprendedor. Ray, cinco años más joven, en las fotos aparece siempre llena de energía, como una niña incansable. Peter y Alison Smithson –nacieron en 1923 y 1928 respectivamente– se conocen en la Escuela de Arquitectura de Durhan (Newcastle). Admiran a los Eames, –son unos quince años más jóvenes– y, como además son intelectuales, escriben sobre ellos. Las imágenes que nos han llegado de los Eames son múltiples, optimistas, en color y excluyen las sombras. En la de los Smithson domina el blanco y negro, sonríen poco y no siempre están posando.

simultáneamente a la que Enterza encargó para él mismo a Charles Eames y Eero Saarinen, la nº 9. Además de la simultaneidad en el proyecto, ambas compartían el mismo terreno –un prado de 1,2 Ha junto al Océano Pacífico. Los Eames se trasladaron a la nueva casa en la Navidad de 1945, como un regalo que se hacen a ellos mismos.

Diez años después de la 2ª Guerra Mundial aún perdura en Inglaterra la actividad que emprendió el Gobierno Laborista en 1945 para reconstruir y modernizar el país. En ese contexto, la Casa del Futuro es un encargo que el periódico Daily Mail hizo al matrimonio Smithson, unos arquitectos que en ese momento tenían poca obra construida y una gran beligerancia intelectual. Se trataba de un prototipo para la *Exposición de la Casa Ideal* que estaría expuesta durante 25 días en el Olympia Exhibition Hall de Londres, en marzo de 1956, junto a decenas de modelos de viviendas unifamiliares de tipo convencional.

La *Case Study 8* es ligera, su estructura fue montada con elementos prefabricados en solo 90 horas [9]. La primera versión –llamada *Bridge House*– se configuraba como un puente. Como se puede apreciar en la imagen [4], el proyecto, en esta primera versión, es deudor de la Casa de Cristal en una Colina (1934) de Mies van der Rohe ¹¹, cuyo boceto Charles Eames había visto en la exposición monográfica que el MOMA le dedicó al maestro alemán en 1947. Cuando Charles y Ray Eames hacen la propuesta definitiva, apoyada nitidamente en el plano horizontal y no en el talud de la primera versión, la casa ha perdido la miesiana pureza cristalina para convertirse en un prisma modular y fragmentado [5]. Su aspecto resulta muy similar al de las estanterías que los propios Eames diseñaban en esa época [6]. Aparentemente no les resultó difícil el salto de escala, la estructura formal de la arquitectura acaba teniendo el mismo sentido, basado en el orden y fragmentación, de una estantería. El resultado es una pieza prismática cuyo plano de cerramiento aparece como una suma de cuadrantes, opacos y transparentes, que alternan vidrio y paneles pintados de colores primarios [7]. En el interior, su espacio es elegante y discreto, propicio para servir de marco a los múltiples objetos que la pareja coleccionaba, para albergar los muebles que ellos diseñaban, para que la arquitectura desapareciera tras los objetos que coleccionaban, tras los cristales que mostraban fragmentos del exterior como si se tratara de cuadros vivientes. Era una casa para vivir y trabajar pero, sobre todo, para exponer objetos, objetos que cambiaban dependiendo del momento, de la oportunidad, como sucede en un escaparate. “Del mismo modo que la casa era un escaparate, el escaparate se había vuelto una casa. La Casa Eames y el *showroom* para Herman Miller –su distribuidor de mobiliario–, construidos al mismo tiempo, eran en realidad el mismo proyecto, porque partían de los mismos principios: un recinto ligero y no consciente de sí mismo, un mínimo de arquitectura, proporcionaba un marco flexible para una multiplicidad de disposiciones interiores”.¹²

La Casa del Futuro de los Smithson tuvo una existencia física de 25 días en el ámbito controlado y efímero de una exposición. Veinticinco años atrás, otra exposición había albergado al Pabellón del *Spirit Nouveau* de Le Corbusier ¹³. Y, como éste, la Casa del Futuro se proponía anticipar una hipótesis de vida en el futuro –veinticinco años después: 1981.¹⁴ Exteriormente era un prisma envuelto en otro auxiliar y entre ambos deambulaban los visitantes por una pasarela elevada. El público nunca penetraba en el espacio interior de la casa, que estaba reservado a unos cuantos actores vestidos con trajes diseñados para la ocasión. La casa acumulaba toda una serie de prestaciones avanzadas –para el ámbito doméstico–: aire acondicionado, cámara neumática estanca, envasado al vacío, inodoro insonorizado dotado de un mecanismo de autodigestión, secadoras a base de toberas de aire caliente, lámpara solar, aspirador electrostático. Materialmente la casa se planteó para realizarse en plástico, material aséptico, suave, ligero y moldeable industrialmente, un material que permite evitar las esquinas y ensamblarse con pocas juntas. Pero las dificultades técnicas fueron insalvables, y tuvo que construirse de una manera puramente artesanal, mediante laminados de madera conformada, escayola y pintura brillante. [8]



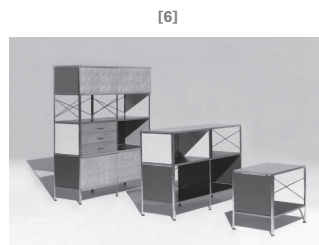
[4]



[5]

[4] Maqueta de la *Case Study House 8*. Primera versión: *Bridge House*. COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: ACTAR, 2006, p. 101.

[5] *Case Studio House 8* (Casa Eames) construida. <http://asombrosaarquitectura.blogspot.com.es/2014/06/casa-eames-eames-house.html>. <https://circarq.wordpress.com/2016/11/07/what-is-a-house-charles-ray-eames/>



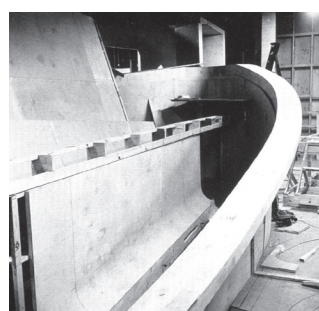
[6]



[7]

[6] Estanterías diseñadas por los Eames. <https://es.pinterest.com/pin/298363544035889404/>

[7] Exterior de la Casa Eames. <http://espaciosenconstruccion.blogspot.com.es/2012/04/fachada-piel-eames-house.html>



[8]



[9]

[8] La Casa del Futuro en construcción. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Architecture*. London: The Monacelli Press, 2001, p.166.

[9] Ray y Charles Eames posan sobre la estructura de su casa. <http://circarq.wordpress.com/2016/11/07/what-is-a-house-charles-ray-eames/>

¹¹ Dice Beatriz Colomina que “lo que los Eames aprenden de Mies, entonces –exposición en el MoMA, 1947– no es tanto una cuestión de edificios sino de la disposición de los objetos en el espacio” en *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: ACTAR, 2006, pp. 107 y 108.

¹² Beatriz Colomina. Op. cit, p. 107.

¹³ El Pabellón del *Spirit Nouveau*, proyectado por Le Corbusier con Amédée Ozenfant y Pierre Jeanneret, fue expuesto en la Exposición de Artes e Industrias Decorativas de París, en 1925.

¹⁴ La cercanía a la fecha de 1984, que da título a la famosa novela de Georges Orwell, no pasó desapercibido a los medios de la época.

[10] Planta de la Casa el Futuro. VAN DER HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max. *Alison and Peter Smithson: Form the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004, p. 123.

[11] Sección de la Casa el Futuro. VAN DER HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max. *Alison and Peter Smithson: Form the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004, p.123.

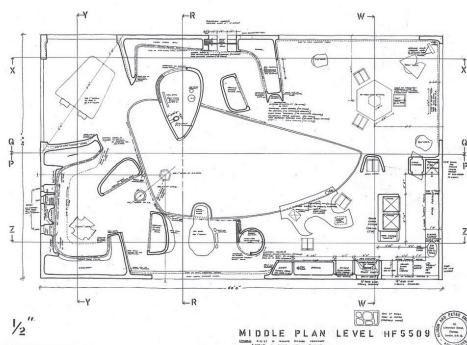
15 Sigfried Giedion. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Forma, 1985. Edición original, *The Eternal Present*, 1964.

16 "Incluso los Smithson afirmaban que su inspiración para la casa del Futuro venía de una forma arcaica de arquitectura, las cuevas de Les Baux, cerca de San Remy, en el Sur de Francia, que habían visitado en 1953". Beatriz Colomina, Op. Cit., p. 229. También, en el camino para ir desde Londres a Upper Lawn los Smithson pasaban por magníficos monumentos megalíticos que despertaron su interés.

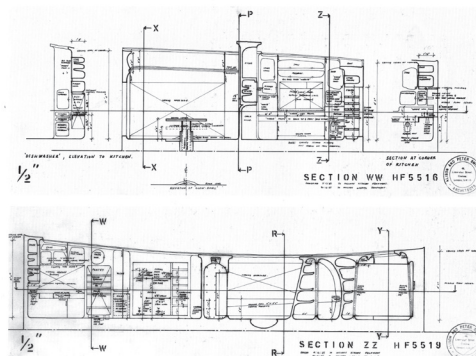
17 Al parecer la inspiración de esa continuidad que imita el moldeado, proviene de una pieza en poliéster para albergar cubiertos diseñada por Paolozzi (ver fotografía [11]).

18 Beatriz Colomina. Op. cit., p. 108.

19 Resulta paradójico que facetas esenciales en el diseño contemporáneo, como la economía de espacio y la facilidad de apilamiento, no fueran tenidas en cuenta en una casa tan pequeña. Cuestiones que sí están muy presentes en el trabajo de los Eames como diseñadores de muebles.



[10]



[11]

La casa del Futuro no era un proyecto acorde con los criterios propios de la construcción industrializada: no había en su concepción economía de piezas, ni facilidad de montaje, ni sistematicidad. El espacio no era euclídeo, sino un lugar donde lo háptico y lo kinestésico primaban sobre lo visual. Se trataba del espacio topológico que Sigfried Giedion –buen amigo de los Smithson– describiría tan magistralmente en *El presente eterno* 15. Como en una cueva 16, techo, paredes y suelo aparecían en continuidad, las juntas –falsas– se simulaban como expresión de un ficticio sistema de montaje. 17 La Casa del Futuro se presentaba así como un todo unitario [10] [11]. Un espacio excavado o conformado como el cubertero de plástico rojo de Paolozzi que Peter fotografió poco tiempo antes [12]. También el color era unitario, un color que sugería el de la miel o el de la cera fundida, y que solo cambiaba al rojo en las protuberancias: bañera, lavabo, cama,... Beatriz Colomina se pregunta “qué está pasando aquí, en ese interior sexualizado con todas las paredes curvas”. 18 Además de la posible intención de sensualidad erótica, el espacio aparece como algo unitario, en absoluta continuidad. Incluso los objetos, los escasos objetos que contenía, se integraban en esa unidad [3].

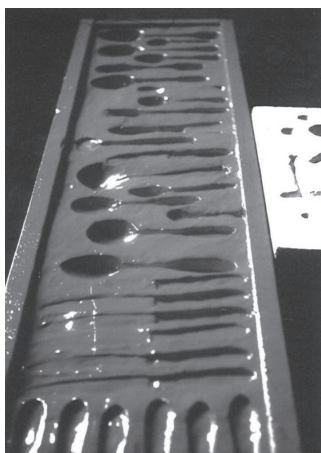
En el dibujo de la panta se comprueba que toda la superficie está colmada de incidencias que forman parte de la arquitectura, apenas hay espacio vacante para otros muebles. La mesa tenía un lugar fijado en el suelo desde el que se elevaba cuando se iba a utilizar, la cama o la bañera aparecían brotando de la superficie –suelo o pared, tanto da– como un accidente o una cortesía de la propia casa. Solamente las sillas eran muebles con un diseño propio. Incorporaron la silla Pogo, que era un modelo diseñado anteriormente por ellos, pero les debió de parecer demasiado “funcional” o escueta, y diseñaron otras sillas para la ocasión. Son las *Tulip*, *Petal* y *Egg chair* –todas en resina de poliéster– [15] que resultan más figurativas, más expandidas, y no apilables 19. No deja de sorprender que los únicos muebles, concebidos como tales, carezcan de esa funcionalidad conveniente en un espacio tan reducido: ser plegable, ser apilable. La Casa del Futuro, de interior sinuoso pero contenedor prismático, era adosable en series [13]: paradójicamente, lo que no se propicia para unas sillas, se propone para la propia casa en su conjunto.

Frente a la pretensión monolítica de la Casa de Futuro, la Casa de los Eames es un ejemplo de arquitectura de ensamblaje. Como ya se ha dicho anteriormente, hay un innegable parecido entre esta casa y las estanterías que diseñaban en ese momento. Arquitectura silenciosa, transitiva dispuesta para alojar objetos, para dejar pasar el exterior, para dejarse fotografiar en distintos momentos, siempre con la constante presencia –directa o indirecta– del matrimonio Eames [14].

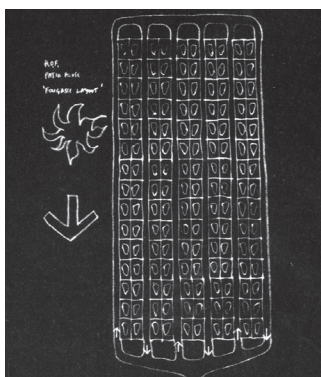
[14] Charles y Roy Eames en el interior de su casa. Fotografía de Julius Schulman. KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames. Pioneros de la modernidad a mediados del siglo XX*. Colonia: Taschen, 2005, p. 37.

[15] Figurantes en el interior de la Casa el Futuro. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Architecture*. London: The Monacelli Press, 2001, p. 177.

[12]



[13]



[12] Cubertero diseñado por Eduardo Paolozzi. Fotografía de Peter Simthson. FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012, p. 123.

[13] Alison y Peter Smithson. Esquema de agrupación de la Casa de Futuro. COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: ACTAR, 2006, imagen 197.

[14]



[15]



Dice Beatriz Colomina que “la verdadera arquitectura de la casa debía encontrarse en la re-organización constante de los objetos coleccionables dentro de ella”²⁰. Es decir, un interior compuesto de objetos, donde la arquitectura se muestra también mediante fragmentos para camuflarse, para diluirse en la escala de los objetos.²¹

Los Eames convirtieron su casa, su fotogénica casa, en un gran contenedor de objetos. Los Smithson proponían para el futuro una casa en la que la arquitectura se apropiaba del aspecto y de las prestaciones de los objetos con la pretensión de sustituirlos. Los Eames representaron un salto decisivo para el diseño contemporáneo, su trabajo siempre se adaptó a los requisitos de la industria. Fueron pioneros en adaptarse al nuevo sistema de producción y consumo que rápidamente se expandía desde la Costa Oeste de Estados Unidos, y que tenía el objetivo de inundar los hogares del mundo con un fluido acelerado de objetos. Un mundo en el que la facilidad de acceso a todo tipo de artefactos, electrodomésticos y dispositivos va relegando la arquitectura a un papel secundario, intentando desposeerla de otros atributos que no sean los de localización, tamaño y prestaciones técnicas. De manera coherente con su concepción de la arquitectura, los Smithson se resistieron a esa dinámica y propusieron un espacio doméstico en el que la propia arquitectura se hace cargo de las prestaciones atribuidas a los artefactos. De esa manera defendían con rotundidad el estatuto de la arquitectura frente a los intentos de asimilarla a un objeto, a un objeto más de gran escala.²²

Objetos sumisos / necesidades simbólicas: otros experimentos de los Smithson

Los Smithson siguieron experimentando en la relación de la arquitectura con los objetos. En las variantes de la Casa de los Electrodomésticos, estos parecían encapsulados en formas cavernosas –*Snowball House*, 1957– [16] o prismáticas –*Retirement House*, 1959–, sin dejar opción de expandirse por el resto de la casa. En la *Put-away House* (1993-2000) Peter Smithson organiza la planta de la vivienda de manera que el lugar para almacenar objetos tiene un tamaño inusualmente grande y ocupa el corazón de la casa [17]. El objeto no se expone, se guarda, se evita su presencia cuando no se usa, en contradicción con la dinámica consumista: comprar, usar y tirar [17]. Para los Smithson los objetos son atractores de significados más allá de su función utilitaria. “*As found*” es la expresión que utilizan con frecuencia, y es la etiqueta con la que se seleccionan los objetos extraños, heteróclitos, que se disponen en la exposición *Patio and Pavilion*, inaugurada apenas seis meses después de la exposición de la Casa del Futuro –septiembre y octubre de 1956. En el proyecto escriben: “estos dos espacios –patio y pabellón– están amueblados con símbolos para todas las necesidades humanas” [18]. Es decir, para los Smithson las necesidades humanas eran, en última instancia, de carácter simbólico. De lo que se obtiene la conclusión de que en ese momento para ellos los objetos puramente utilitarios pueden ser sustituidos por la arquitectura y únicamente se concede presencia a los objetos cargados de memoria, a los objetos-símbolo. Siempre defendieron que la Casa del Futuro y el montaje *Patio and Pavilion* formaban parte de una misma investigación.

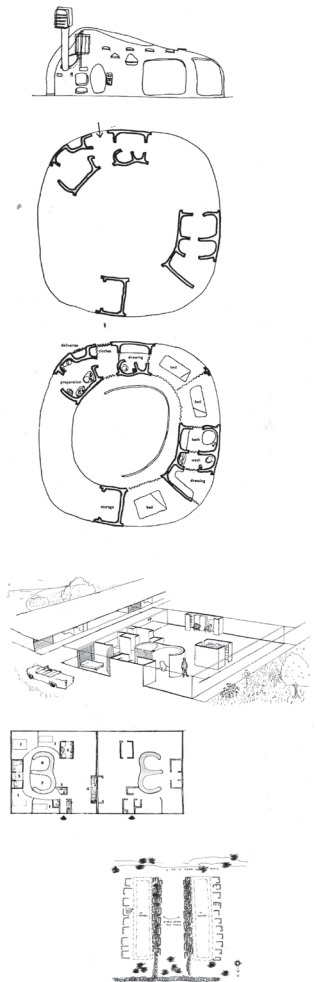
²⁰ Beatriz Colomina. Op. cit. p. 90.

²¹ “Los ocupantes pueden ver solo fragmentos del exterior, fragmentos que tienen el mismo estatus que los objetos que han tomado el interior”. Beatriz Colomina. Op. cit. p. 102.

²² Aquí se inserta una genealogía de interesantes proyectos desde Buckminster Fuller a Michael Webb.

²³ Peter Lang y William Menking. *Superstudio. Life Without Objects*. Skira. Milán, 2003. p. 20.

[16]

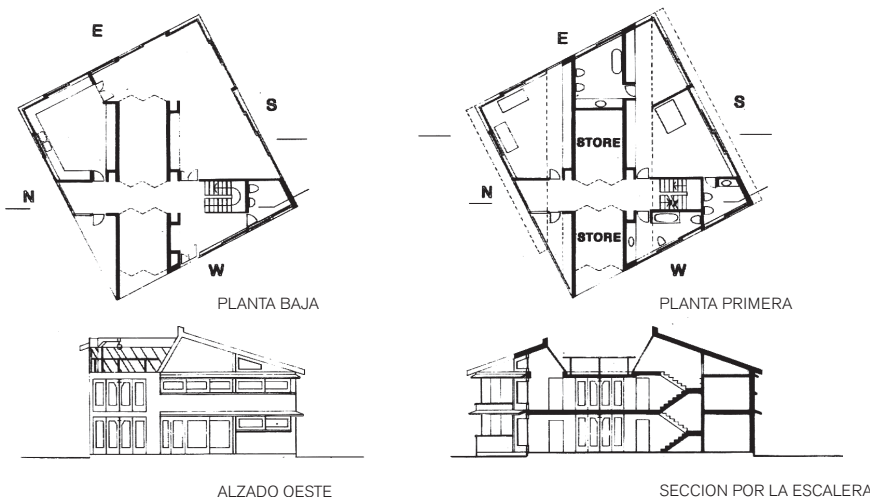


[16] Alison y Peter Smithson. *Snowball House*. 1957. VAN DER HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max. *Alison and Peter Smithson: Form the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004, p. 147-148.

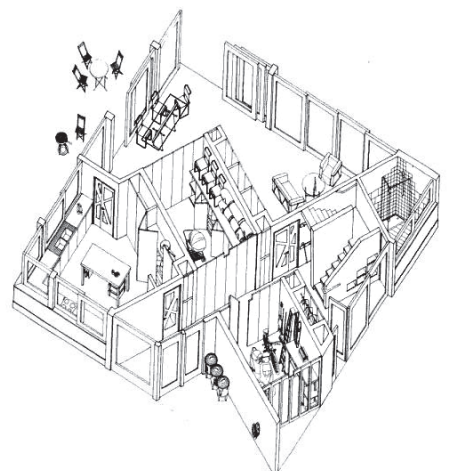
[17] Peter Smithson. *Put-Away House* (1993-2000). VAN DER HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max. *Alison and Peter Smithson: Form the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004, p. 247-248.

[18] Peter Smithson. *Put-Away House* (1993-2000). Axonometría. Dibujo de Ana Iglesias. VAN DER HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max. *Alison and Peter Smithson: Form the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004, p. 248.

[17]



[18]





[21]

[21] Superstudio. *Life, Supersurface* (1972)
<http://3.bp.blogspot.com/-0W7qZ3gRLJs/ULo6XjkKe54I/AAAAAAAAABkk/QSUks9kn3gl/s1600/supersurface-superstudio-01.jpg>

La respuesta radical: la eliminación del dilema

No es el objeto de este artículo ni queda espacio suficiente para poder abordar otros episodios más recientes de esta contienda larvada, sin embargo, es ilustrativa la posición que durante unos quince años mantuvo la Arquitectura Radical. En concreto, el grupo Superstudio realizó las propuestas que de una manera más lúcida extremaron el conflicto que nos ocupa hasta superarlo. En un momento dulce del "Diseño Italiano", Superstudio reivindica provocadoramente "un mundo sin objetos". Dice Adolfo Natalini en 1971: "Si diseñar es una inducción al consumo, entonces debemos rechazar el diseño; si la arquitectura no es sino la codificación de los modelos burgueses de propiedad y de la sociedad que representan, entonces debemos rechazar la arquitectura".²³ En su propuesta *Life, Supersurface* aparecen grupos de jóvenes en grupos dispersos, entre adánicos y hedonistas, grupos felices que posan sobre el plano de una retícula inabarcable [21]. Viven en un mundo sin objetos, un mundo en el que la arquitectura se ha hecho invisible, se ha transformado en puras prestaciones: alimento, climatización y transporte se dan por infraestructuras ocultas, sin artefactos.

¿Tenía razón Superstudio? ¿Vamos hacia un mundo de prestaciones sin la mediación de los objetos, incluso sin arquitectura? ¿Es menguante la transferencia afectiva hacia los objetos? La lógica implacable del consumo acorta la vida útil de los objetos, reduce la arquitectura a un confort domiciliado. En esa dinámica, la materia supone una forma primaria de resistencia. En un sistema productivo que pretende la máxima previsibilidad, la materia es siempre inoportuna, sospechosa. El capitalismo postindustrial apuesta por una sociedad de servicios en la que las prestaciones se proporcionen mediante la menor cantidad de materia posible: objetos micronizados, viviendas pequeñas y ligeras. Mientras tanto se configuran como temas básicos la energía y la información. En esa hipótesis de futuro se acaba diluyendo la confrontación entre objetos y arquitectura.

Conclusiones

En este artículo he querido exponer razonadamente algo que es más que una intuición, he pretendido aportar alguna causa plausible al papel menguante que tiene la arquitectura en la sociedad contemporánea. No parece que sea pura coincidencia que la pérdida de protagonismo de la arquitectura sea paralela a la creciente influencia que juegan los objetos, todo tipo de objetos, en la vida cotidiana. El análisis paralelo de la *Case Study House 8* y de la *House of Future* nos ha parecido una indagación suficientemente ilustrativa de la confrontación que hemos traído a estas páginas. Los Eames realizan el proyecto de una casa singular construida desde las formas del diseño para ser un gran contenedor-escaparate de objetos. Los Smithson proponen una casa, un prototipo, como si fuera un gran objeto que se convierte en paródico al realizarse desde los supuestos de la arquitectura. [19] [20]

Otras muchas situaciones de relación objetos-arquitectura, de Buckminster Fuller a Michael Webb, de Toyo Ito a Sou Fujimoto, de Juan Herreros a Navarro Baldeweg, quedan para posteriores entregas.

Peter y Alison Smithson –nacidos en 1923 y 1928 respectivamente– se conocen en la Escuela de Arquitectura de Durham –Newcastle. Admiran a los Eames –son unos quince años más jóvenes– y, como además son intelectuales, escriben sobre ellos.

Las imágenes que nos han llegado de los Eames son múltiples, optimistas, en color y excluyen las sombras. En la de los Smithson domina el blanco y negro, sonríen poco y no siempre están posando.

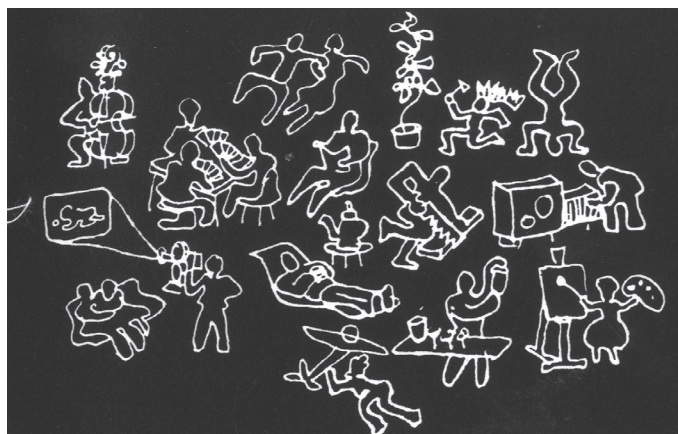
[19] Alison y Peter Smithson / Nigel Henderson / Eduardo Paolozzi. *Patio and Pavilion*. Whitechapel Art Gallery. Septiembre / Octubre de 1956. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Alison & Peter Smithson. A Critical Anthology*. Max Risselada (Editor). Barcelona: Polígrafa, 2011, p. 126.

[20] *¿Qué es una casa?* Dibujo de Charles Eames. COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: ACTAR, 2006. Imagen 153.

[19]



[20]



Resumen 09

A partir del supuesto de que la arquitectura y los objetos tienen estatutos ontológicos diferentes, se plantea la hipótesis de que en la sociedad contemporánea los objetos, los artefactos, están acaparando tanto el espacio como la atención del hombre en su vida cotidiana, y que este afán excluyente se produce a costa de la arquitectura. De lo que se induce que el sistema de objetos (Baudrillard) pretende la exclusividad en el suministro de la dimensión simbólica, del sentido que los humanos piden en todo momento al medio en el que habitan.

A partir del tema del Cuerpo sin Órganos, sobre el que reflexionaron Deleuze y Guattari, se van analizando las características físicas que el cuerpo humano establece con los objetos y con la propia arquitectura en relación con la fragmentación y del automatismo de lo utilitario.

El núcleo de la investigación consiste en poner en relación dos piezas tan importantes para la arquitectura del siglo XX como la Case Study 8 de los Eames y la Casa del Futuro de los Smithson. De ese análisis comparado se obtiene una serie de consecuencias interesantes para comprobar cómo hay dos maneras de afrontar la relación competitiva entre arquitectura y objetos. Cómo hay una manera de hacer arquitectura a partir del diseño para servir a los objetos (Eames); y otra que pretende hacer un gran objeto habitable que absorba a los demás objetos domésticos y que se vuelve paródico al no renunciar a los atributos de la arquitectura (Smithson).

Abstract 09

From the assumption that architecture and objects have different ontological statuses, there is the hypothesis that in modern society objects, artefacts, are capturing the space and the attention of men in their daily life. This eagerness of appropriation is taking place in detriment of architecture. It seems that the system of objects, artefacts, is pretending to have exclusiveness in the supply of symbolic dimension and the sense that human beings ask to the environment in which they live.

From the issue of the Body without Organs, about which Deleuze and Guattari thought, physical characteristics that the human body establishes with objects and architecture itself will be analysed.

The core of the study consists in putting into relation two very important pieces for architecture: the Eames Case Study 8 and the Smithson's House of the Future. From this analysis we will obtain some interesting consequences in order to verify how there are two ways to confront the competitive relation between architecture and objects. How there is a way to make architecture from the design to serve the objects (Eames); and another that pretends to make a great habitable object that absorbs other domestic objects and that becomes parodic in not giving up the attributes of architecture (Smithson).

Bibliografía_ Bibliography

- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. En: *Obras*. Libro I / vol. 2. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2008.
- COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: ACTAR, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- EAMES, Charles; EAMES, Ray. *An Eames anthology: articles, films, scripts, interviews, and speeches*. Editor: Daniel Ostroff. New Haven and London: Yale University Press, 2015.
- EAMES, Demetrios. *An Eames Primer*. New York: Rizzoli International Publications, 2013.
- FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.
- GIEDION, Sigfried. *El presente terno. Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Forma, 1985. Edición original: *The Eternal Present*, 1964.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Roma en cuatro pasos. Seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2012.
- KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames. Pioneros de la modernidad a mediados del siglo XX*. Colonia: Taschen, 2005.
- LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio. Life Without Objects*. Milán: Skira, 2003.
- MORALES, José. *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Madrid: Rueda, 2010.
- MANZINI, Ezio. *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste/Experimenta, 1996.
- PARDO, José Luis. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Architecture*. London: The Monacelli Press, 2001.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Alison & Peter Smithson. A Critical Anthology*. Max Risselada (Editor). Barcelona: Polígrafa, 2011.
- VAN DER HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max. *Alison and Peter Smithson: Form the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.