

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE BARCELONA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DOMUS 1948-1978: LA CONFORMACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR DOMÉSTICO A TRAVÉS DEL MOBILIARIO

TESIS DOCTORAL

AUTORA: MARÍA JULIA CAPOMAGGI

ARQUITECTA MASTER

DIRECTOR: XAVIER MONTEYS ROIG

DOCTOR ARQUITECTO

2015

INDICE

RESUMEN

ABSTRACT

INTRODUCCIÓN

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

CAPITULO 1: FUNDAS

1. SUPERFICIES GRÁFICAS
 - 1.1 INTERIORES ESTAMPADOS
 - 1.2 GRÁFICOS TRIDIMENSIONALES
2. SUPERFICIES VESTIDAS
 - 2.1 ESCENARIOS
 - 2.2 PAISAJES ALFOMBRADOS
3. DEBAJO DE LA MESA
 - 3.1 SIN PATAS
 - 3.2 ALFOMBRAS VOLADORAS

CAPÍTULO 2: OBJETOS DISONANTES

1. ESTILO
2. FUERA DE ESCALA
3. DESDE ABAJO
4. SUPERBOXES

CAPÍTULO 3: PERSONAJES

1. SHOWROOMS
 - 1.1 SHOWROOMS: SHOW AND TELL
 - 1.2 SHOWROOMS: ATELIERS DOMÉSTICOS
 - 1.3 SHOWROOMS FETICHISTAS

1.4 SHOWROOMS GENEALÓGICOS

2. EXPOSICIÓN DOMÉSTICA

3. EL COLECCIONISTA

CAPÍTULO 4: BLANCOS Y TRANSPARENTES

1. LOS INTERIORES BLANCOS

1.1 ANUNCIOS BLANCOS

1.2 HABITACIONES BLANCAS

1.3 MANIFIESTO BLANCO

2. LAS CASAS DE VIDRIO

2.1 EL INTERIOR GENÉRICO

2.2 ESCENAS GENÉRICAS

2.3 EL MUEBLE GENÉRICO

CAPÍTULO 5: AMBIENTES

1. AMBIENTES UNIVERSALES: LA RETÍCULA Y EL MUEBLE

2. AMBIENTES INTERSTICIALES: SISTEMAS DOMÉSTICOS

3. AMBIENTES EFÍMEROS: HAPPENING, AMBIENTES Y ESPACIO ACTIVO

3.1 ISLAS DOMÉSTICAS

3.2 PARKINGS, CAMPINGS Y BURBUJAS

3.3 AMUEBLAR EL CAMPO

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

EL INTERIOR DOMESTICO DE DOMUS * (1948-1978)

Domus es una casa con un millón de habitaciones para ser exploradas.¹

Durante los años en los que, por segunda vez, Gio Ponti fue su director (1948- aprox.1978), 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, quien exploró el interior doméstico desde diversos campos vinculados 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, las exposiciones, y 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 transformaba la realidad, y no la de un espectador que registra la actualidad. 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 interior doméstico y los muebles eran los temas que servían para articular el resto de temas de la revista.

A través de *Domus*, Ponti diseñó una forma de mirar a través de sus fotografías, modeló personajes a través de sus interiores y los anuncios publicitarios, una industria a través de las exposiciones *euromodus*, la colaboración entre disciplinas a través de exposiciones como *Espressioni*, moldeó la relación con el cliente, propuso 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?

El material de la revista se organiza en cinco temáticas dominantes mediante la interrelación que existe entre el contenedor y el contenido.

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".

¹ Ponti, Lisa Licitra, "Gio Ponti sul *Domus*", *Domus*, núm 669, Milan, febrero de 1986, pág. 1

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”.²

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 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

² *Domus*, núm. 226, primer volumen de 1948, Milán, pág. 10.

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 estas 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.

Cinco consideraciones instrumentales, proyectuales y críticas sobre los interiores de *Domus*:

1.FUNDAS

El capítulo “Fundas” está dividido en tres partes: “Superficies gráficas”, “Superficies vestidas” y “Debajo de la mesa”—, 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, 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.

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 se independizan del espacio arquitectónico.

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 se 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 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 Pantón de Verner Pantón.

“¿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”.³

Domus divulgó interiores domésticos en los que las superficies no eran solo paredes que actuaban como fondo donde poder colgar, apoyar o listos para ser recubiertos, sino en los que las paredes eran superficies con cualidades expresivas que trascienden su condición plana para desempeñar un papel activo 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.

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.

³ Quetglas, Josep, “Lo placentero”, *Carver de la Ciutat*, no 9-10, número espacial de Loos, Enero 1980, pág.1

Uno de los ejemplos más representativos de este proceso es el apartamento Lucano publicado en *Domus*⁴, en la Via Washington de Milán, realizado conjuntamente con Piero Fornasetti, bajo el título de “Casa ‘di fantasia’.”

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 revestimiento es un juego de superficies revestidas reversibles, “mirando desde la sala hacia los dormitorios se atraviesa la puerta y la vitrina, todo revestido en Brezo de Ferrara “a lo Ponti” y dejando para la vista en la dirección contraria (desde el dormitorio hacia la sala) todo el estampado de Fornasetti”⁵

En el apartamento Lucano el espacio arquitectónico y el decorativo no se diferencian ni se separan, sino que se conectan a través de una superficie única. La foto de la primera página del artículo muestra la habitación donde se cruzan los revestimientos 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 aplana, 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. Cada plano está pensado para ser visto frontalmente y en perspectiva y el marco condiciona el contenido.

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 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 serie 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.⁶

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 la superficie, 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”.⁷

⁴ Domus núm. 270, Milán, mayo 1952, Pág.28

⁵ Idib., pág. 29.

⁶ Mauriés, Patrick, *Fornasetti, Designer of Dreams*, Boston, Mas.: Little,Brown, c1991. First U.S. ed. Pág 25.

⁷ Maurès, Patrick, *The Masks of Piero Fornasetti*, Piero Fornasetti, One hundred years of practical madness, Corraini Edizioni,2014, Pág. 20.

Las superficies domésticas de *Domus* eran sus vestidos, con 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 apartamento en Turín de Carlo Mollino fue publicado en *Domus* núm. 227⁸ de agosto de 1948 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 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.

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 *Domus* núm 129, donde 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 minuciosamente coreografiados, y los puntos de vista están definidos. Los límites del espacio son, por lo general, cortinas o telones de terciopelo que se corren para dar lugar a la escena.

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.⁹

Mollino tomaba fotografías donde sus muebles y ambientes servían de fondo. Los modelos no eran tan importante como los objetos, y el fondo se volvía más importante que la figura a veces lo que más le interesaba era aquello que la figura podía generar en el fondo.

El interior doméstico 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

⁸ Ibid.

⁹ Véase: AA VV, *Carlo Mollino. Maniera moderna*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln. 2012 pág. 62.

más básicos de un ser humano expuesto a la experiencia doméstica a través del tacto, la vista, el olfato, el oído, que se manifestaba en las superficies.

2.OBJETOS DISONANTES

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 conscientemente “indefinida” o etiquetarlo bajo un “estilo de la época”.¹⁰

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.

¹⁰ Mollino, Carlo, “Utopia e ambientazione”, *Domus*, núm. 238, Milán, septiembre 1949, pág.20-23

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.

Los interiores domésticos de *Domus* eran una forma de mirar que desestabiliza el equilibrio de la modernidad clásica, tensionándola mediante objetos que operaban 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 utilizaba 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 o la forma de ubicarlo en el interior doméstico más que el objeto en sí.

Mario Tedeschi publicó en el *Domus* núm. 254¹¹ el artículo “Nessuna concessione al moderno, requisiti 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.

En el *Domus* núm. 231¹² 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 se 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 expresivo posible.

Domus se posicionaba a través de ejemplos en los que la modernidad de los interiores domésticos no residía 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.

¹¹ *Domus* núm. 254, Milán, enero 1951, pág. 24-26

¹² *Domus* núm. 231, Milán, diciembre 1948, pág. 11

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.

En artículo publicado en *Domus* Carlo Mollino¹³ 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 Wigley¹⁴, 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.

3. PERSONAJES

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 cotidiana; la obra como ocupante permanente de la casa. A diferencia de

¹³ *Domus* núm.328, Milán, septiembre 1949, pág 20-25

¹⁴ Wigley, Mark, “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, núm. 5, Cambridge [Mass.], verano de 1998, pág. 1

“*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”.¹⁵

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.

Los interiores domésticos de *Domus* eran obras de arte en los que la casa no podía entenderse sin el sujeto. El personaje que aparece en *Domus* es un artista que utilizaba 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 habitan, 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 establecían una red de referencias que reconstruyen códigos que, a su vez, definían al sujeto dentro de su ámbito íntimo. Mientras que algunos objetos hablaban del sujeto por el hecho de ser poseídos, otros hablaban del sujeto como su diseñador.

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

¹⁵ Ambasz, Emilio, *Italy: The New Domestic Landscape* (catálogo de exposición), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1972, pág. 94.

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.

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. El sujeto de *Domus* no se presentaba como un ente coherente y homogéneo, sino con todas sus contradicciones, extravagancias y sofisticación. Este personaje se retrataba a través de instantes y fragmentos de domesticidad, una domesticidad que, en algunos casos, era desordenada, sucia y urbana como rechazo al paradigma higienista, tecnicista y pulcro que promovía el movimiento moderno.

4. 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.

Los interiores domésticos, blancos y transparentes, publicados en *Domus* estaban 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.

En el *Domus* núm. 342¹⁶ 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. 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".¹⁷

Estos nuevos modos de visualización son rápidamente introducidos en el campo de la publicidad. 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.

¹⁶ *Domus* núm. 342, Milán, mayo 1958, pág. 42

¹⁷ Dorfles, Gillo, "Disegno e comunicazione", *Domus*, núm. 342, Milán, mayo de 1958, pág. 42.

En el *Domus* núm. 502 ¹⁸ 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 violonchelo que parece estar alejado y flotando. 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 mismo recurso emplea la empresa Print de laminados plásticos para anunciar sus productos. El anuncio publicado en el *Domus* núm. 440 ¹⁹ dice: “La apuesta no se limita a fabricar el laminado plástico Print, sino que también nos interesa la experimentación de las posibilidades de uso más diversas. El *stand Domus propuesta Print* ha demostrado cómo 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.

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.

5. 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”.²⁰

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 com-

¹⁸ *Domus* núm. 502, Milán, septiembre 1971, pág.61

¹⁹ *Domus* núm. 440, Milán, julio 1966, pág.68-71

²⁰ 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.

plejidad 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 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.

El interior doméstico de *Domus* era también sistemático y prefabricado, pero hace énfasis en los objetos y formas de producir singularidad.

Los innumerables sistemas de mobiliario que se publicaron en *Domus* operaban 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 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 apuntaba sobre 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.

En el *Domus* núm. 443 ²¹se 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 *Domus* núm. 507²², se presenta el sistema Driade que proponía una estructura genérica en la que cada diseñador podía aportar la especificidad del objeto para crear una diferencia producida en serie. Estos ejemplos se encuentran a caballo entre una arquitectura altamente industrializada y estandarizada 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 de singularidades múltiples.

²¹ *Domus* núm. 443, Milán, octubre 1966, pág. 39-41

²² *Domus* núm. 507, Milán, febrero de 1972, pág. 15-32

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. 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.

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, pero pocas veces se ha definido el tema desde su autonomía y su especificidad para poder expandir los límites de la disciplina.

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.

El trabajo se centra en diseccionar una manera de mirar el interior doméstico para instrumentalizarlo y convertirlo en una plataforma proyectual y herramienta pedagógica que permita volver a traducir un contenido a través de un filtro temporal y dar a conocer cuáles son las imágenes que han moldeado el espacio interior doméstico en la conciencia colectiva.

El contenido de la tesis presentada, utiliza los números históricos de la revista *Domus* como archivo base y a través de un proceso de re-edición recompone una visión crítica contemporánea sobre un contenido histórico. El contenido del trabajo requerirá, para ser adaptada al formato de la línea editorial de Arquia-temas de la Fundación Arquia, de un nuevo proceso de edición para lograr un contenido más sintético y fluido. Se procederá a una selección de los casos más relevantes de cada apartado y se ampliará el tamaño de las imágenes para tener una comprensión más ágil de los casos de estudio y abarcar una audiencia más amplia que pueda incluir arquitectos, editores y profesionales del diseño en general.