

El interior doméstico 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 (1948-1978), la revista *Domus* publicó una colección de casas que conforman la imagen de una de las épocas más fructíferas del 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 e 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 del contenido de la revista.

Con *Domus*, Ponti diseñó una forma de mirar a través de sus fotografías, modeló personajes a través de sus interiores y los anuncios publicitarios, generó una industria a través de las exposiciones *euromodus*, promovió la colaboración entre disciplinas a través de exposiciones como *Espressioni*, propuso una forma de investigar a través de *Domus Ricerca*, moldeó la relación con el cliente y, por último, creó 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 el aporte teórico de la revista sobre estos temas?, y ¿cuáles son los mecanismos a través de los que 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. Cinco consideraciones instrumentales, proyectuales y críticas sobre los interiores de *Domus*.

Autor Julia Capomaggi

CV Ver página de colaboradores

1. Superficies

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

Uno de los ejemplos más representativos de este proceso es el departamento Lucano publicado en *Domus* **(2)**, en la Via Washington de Milán,

realizado conjuntamente con Piero Fornasetti, bajo el título de “Casa ‘di fantasia” [“Casa de fantasía”]. 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 intención principal 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” **(3)**.

En el departamento 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 aplanar, pero no quiere decir

que por ello el perímetro sea liso. Los límites no son 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.

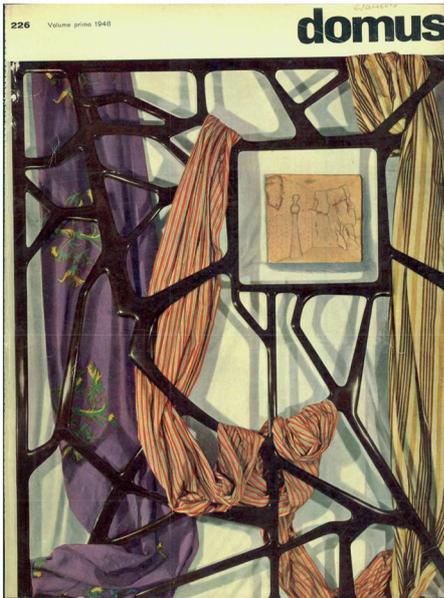
“Ponti y Fornasetti veían al ornamento como algo alegre, un guiño, y se concentraban en darle vida a las formas, desplazándolas, dándoles una riqueza profunda e histórica lejos de oponerse a la sustancia, de acuerdo a la tradicional dicotomía, lejos de sumarse a un esquema o a una composición existente, 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 y artificios del pasado –construyendo una serie de ecos, distorsionados y enriquecidos por las habilidades de generaciones de artistas y artesanos italianos– en un reconocimiento que es al mismo tiempo irónico y respetuoso”. **(4)**

(1) Ponti, Lisa Licitra: “Gio Ponti sul *Domus*”, *Domus*, núm. 669, Milán, febrero de 1986, p. 1.

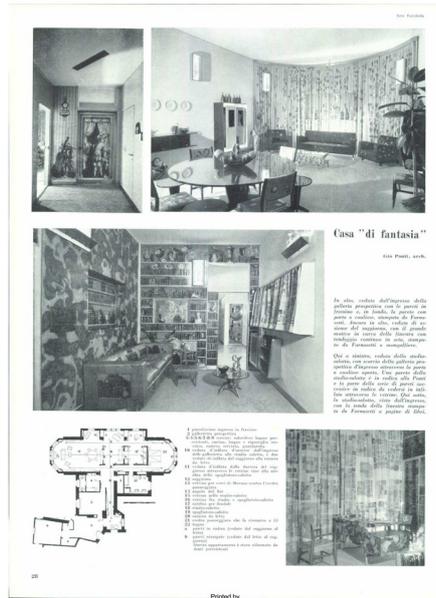
(2) *Domus*, núm. 270, Milán, mayo 1952, p. 28.

(3) *Ibidem*, pág. 29.

(4) Mauriés, Patrick: *Fornasetti, Designer of Dreams*, Boston, Mas.: Little, Brown, 1991, p. 25.



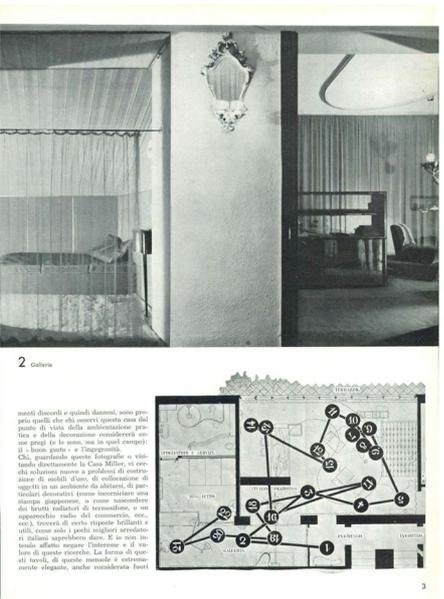
1



2



3



4



5



6



7



8

1. Tapa del primer número de 1948, con una pared de la muestra de Fede Cheti.
 2 y 3. "Casa di fantasia" ["Casa de Fantasía"] de Gio Ponti y Piero Fornasetti.
 4. Casa Miller, Domus, núm 129.
 5. Sala de la casa de Vladi Orengo en Turín, 1949, diseñada por Carlo Mollino.
 6. Artículo "Nessuna concessione al moderno, requisiti per un departamento moderno" ["Nada dejado a lo moderno, requisitos para un departamento moderno"] de Mario Tedeschi.
 7. "Significato di un ambiente" ["Significado de un ambiente"] de Vittoriano Vigano.
 8. Interior doméstico de la vivienda de Joseph Beuys publicado en Domus, núm. 237.

“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”. (5)

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 departamento en Turín de Carlo Mollino fue publicado en el núm. 227 (6) de *Domus* (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*” [“Experiencias formales de alquiler”]. La publicación se centraba en la descripción de paredes y techos, y en el carácter del diseñador. Todas las paredes del departamento 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, como por ejemplo 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 no vivió nunca 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 el núm. 129 de *Domus*, donde se incluyó una planta en la que 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 están minuciosamente coreografiados y los puntos de vista 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 (7).

Mollino tomaba fotografías en las que sus muebles y ambientes servían de fondo. Los modelos no eran tan importantes 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 los tiempos del movimiento moderno. Este interior tenía conexión con los sentidos más básicos de un ser humano expuesto a la experiencia doméstica a través del tacto, la vista, el olfato y el oído, y se manifestaba en las superficies.

2. Objetos disonantes

Los interiores domésticos de *Domus* eran una forma de mirar que desestabilizaba 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 corresponden a la fotografía que utilizaba la publicación como medio para diseñar los interiores. Así, mientras algunos interiores tensionan al habitante, otros tensionan al lector

“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”.

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 núm. 254 (8) de *Domus* el artículo “Nessuna concessione al moderno, requisiti per un departamento moderno” [“Nada dejado a lo moderno, requisitos para un departamento moderno”]: una intervención en la que 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 departamento 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 alude a piezas que no se articulan entre sí, en este caso estilísticamente, para lo que la arquitectura utiliza recursos de unificación y amalgamación 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 núm. 231 (9) de *Domus* se publica otro interior de Vittoriano Viganò, bajo el título “Significato di un ambiente” [“Significado de un ambiente”], la reforma de una antigua casa milanesa del siglo XVIII con la mayor parte de los muebles y objetos antiguos. Según el texto, se trata de un espacio que crea una “absoluta modernidad tanto en los valores estéticos como en los funcionales” con muebles excepcionales y objetos artísticos: dos retablos de Tintoretto de 0,95 × 2 metros 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

(5) Maurès, Patrick: *Piero Fornasetti - One hundred years of practical madness*, Corraini Edizioni, 2014, p. 20.

(6) *Ibidem*.

(7) Véase AA. VV.: *Carlo Mollino. Maniera moderna*, Buchhandlung Walter König, Colonia, 2012, p. 62.

(8) *Domus*, núm. 254, Milán, enero 1951, p. 24-26.

(9) *Domus*, núm. 231, Milán, diciembre 1948, p. 11.

“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”.

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 entre ellos, y entre objeto y sujeto, y objeto y arquitectura.

La cualidad desequilibrante del mueble se traduce en la búsqueda de un nuevo significado asignado a lo doméstico, que ya no aparece como algo “domesticado” o “amaestrado”, sino que ambiciona reformular unas jerarquías en las que el mueble se torna mediador entre el sujeto y la arquitectura.

En un artículo publicado en *Domus*(10) Carlo Mollino denunciaba la falta de comunicación entre el artista y su público, una comunicación que era un fenómeno nuevo que forzaba al artista a sumergirse en su utopía. Esta falta de sintonía recaía en el objeto como mediador. Si la arquitectura tradicionalmente había sido utilizada como un medio de control, *Domus* proponía la utilización del objeto como un agente controlador del ambiente. El objeto se revela contra la teoría unificadora, la utilización de un único lenguaje para reivindicar la narrativa individual; diseñador y producto no pueden estar separados, de modo que *Domus* no promovió la producción de objetos en serie, sino la producción de diseñadores en serie; detrás de cada objeto o superficie se lee la autoría. Al igual que, como sostenía Mark Wigley(11),

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

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 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 tensiona mutuamente y se reforzada 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.

A partir del núm. 436 de *Domus*, Sottsass comenzó a publicar una serie de artículos donde

registraba las visitas a espacios domésticos de personajes de la cultura internacional de diferentes ciudades del mundo. El registro fotográfico muestra interiores que contrastan con los reportajes que normalmente se publicaban en las revistas de diseño, arquitectura, arte o interiores, cuyos escenarios están preparados, los espacios vacíos y los objetos ordenados. Las fotografías de Sottsass revelan interiores desordenados, fiestas multitudinarias y fragmentos de vida. Todos los interiores que registra tienen en común que no se trata de diseños totales, sino de objetos que 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 sus viajes y que persiguen la idea de la “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

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 núm. 342(12) de *Domus*, Gillo Dorfles firma un texto titulado “*Disegno e comunicazione*” [“Diseño y comunicación”]. 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

(10) *Domus*, núm. 328, Milán, septiembre 1949, p. 20-25.

(11) Wigley, Mark: “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, núm. 5, Cambridge, verano de 1998, p. 1.

(12) *Domus*, núm. 342, Milán, mayo 1958, p. 42.

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 que 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” (13).

Estos nuevos modos de visualización se introducen rápidamente 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. En el núm. 502 (14) de *Domus* se publicó un anuncio de la silla en un espacio blanco, con líneas que parecen las juntas de un solado, 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 solado, 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 núm. 440 (15) de *Domus* 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 solado, 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

El interior doméstico de *Domus* era también sistemático y prefabricado, pero hacía 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 núm. 428 de *Domus* se publicó un artículo de Bruno Morassutti y Enzo Mari con el título de “Arte programmata e prefabbricazione” [“*Arte programmata* y prefabricación”], en el que Lara Vinca Masini apuntaba el peligro de la prefabricación y la programación al restar valor a la posibilidad expresiva del arquitecto, y buscaba un método proyectual que se convirtiera en un instrumento común, superior a la arbitrariedad de lo singular para aquellos aspectos que exceden lo puramente técnico.

En el núm. 443 (16) de *Domus* se publicó otra propuesta de Mari basada en la misma lógica estructural adaptada al mobiliario. Bajo el título de “Tutto e solo in cartone” [“Todo y solo de cartón”], su propuesta llevaba al plano doméstico el problema de la organización de los objetos singulares que ocupan la casa dispuestos según una lógica estructural estandarizada y prefabricada.

En el núm. 507 (17) de *Domus* 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 estandariza que comenzaba a absorber los sistemas autónomos desarrollados en el campo de la cibernética en la década del 60 y que produjeron un marco homogéneo de múltiples singularidades.

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 predefinida.

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 genera una condición de equilibrio estable 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 definió el tema desde su autonomía y su especificidad para poder expandir los límites de la disciplina.

Este artículo disecciona 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 modelaron el espacio interior doméstico en la conciencia colectiva.—

(13) Dorfler, Gillo: “Disegno e comunicazione”, *Domus*, núm. 342, Milán, mayo de 1958, p. 42.

(14) *Domus*, núm. 502, Milán, septiembre 1971, p.61.

(15) *Domus*, núm. 440, Milán, julio 1966, p.68-71.

(16) *Domus*, núm. 443, Milán, Octubre 1966, p. 39-41.

(17) *Domus*, núm. 507, Milán, febrero de 1972, p. 15-32.