

REIA #02 / 2014
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Víctor Navarro Ríos

Universidad Europea de Madrid / victorcamilo.navarro@uem.es

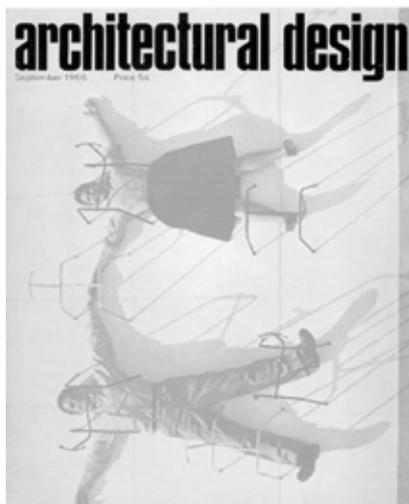
Plastic Furniture: las sillas-mundo / Plastic Furniture: the "Chairs-World"

En los años cincuenta del siglo pasado, Charles y Ray Eames, desarrollaron una familia de mobiliario que ha recibido el nombre de *Plastic Furniture*. La búsqueda de una producción de muebles en serie y a bajo coste para las casas americanas de la posguerra les llevó a idear una audaz estrategia que permitía, por medio de la combinatoria de asientos realizados en fibra de vidrio y de bases de estructura metálica, obtener una versátil variedad de sillas. El resultado fue al mismo tiempo un gran éxito comercial y uno de los diseños más celebrados del siglo XX. En múltiples ocasiones las aportaciones de este mobiliario se han vinculado exclusivamente a innovaciones técnicas y formales. Más allá de estas consideraciones, este artículo analiza como contribución principal el cambio conceptual que aportó el diseño con respecto al mobiliario precedente del movimiento moderno y explora las implicaciones de este en una nueva forma de relacionarse en el mundo. Esta aproximación permitirá entender la *Plastic Furniture* como una agrupación heterogénea que visibiliza una manera de operar con la diversidad.

In the fifties of the last century, Charles and Ray Eames, developed a family of furniture that has been called Plastic Furniture. The aim of mass producing low cost furniture for the postwar american houses led them to devise a bold strategy. Through the combination of seats made of fibreglass and metal frame bases they could get a versatile range of chairs. The result was both a commercial success and one of the most celebrated designs of the twentieth century. On multiple occasions, the contributions of this furniture have been exclusively linked to technical and design innovations. Above them, this article analyzes as a main contribution the conceptual change with regard the preceding modern furniture and explores the implications of this new way of being related to the world. This approach enables us to understand the Plastic Furniture as a heterogeneous set that makes visible a way to operate with diversity.

Plastic Furniture, Mobiliario, Eames, Fiberglass, Agrupación heterogénea, Diversidad
/// Plastic Furniture, Furniture, Eames, Fiberglass, Heterogeneous Cluster, Diversity





1- Portada del número especial dedicado a los Eames de la revista *Architectural Design*. Septiembre, 1966.

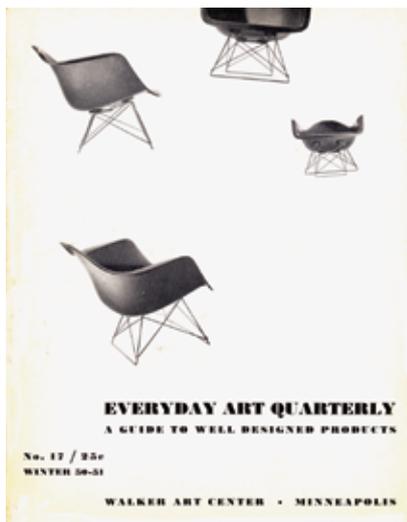
*En el poema aparentemente más etéreo,
late en sordina una visión del mundo.*

Édouard Glissant¹

En Septiembre de 1966 Alison y Peter Smithson fueron los editores de un número especial de la revista *Architectural Design* dedicado al mundo de Charles y Ray Eames cuyo elocuente nombre era *Eames Celebration*.² Devoción es sin duda uno de los sentimientos que les había empujado a realizar ese emocionado acto de generosidad en el que, a través de textos de diversos autores, celebrar a los diseñadores americanos. *Just a Few Chairs and a House: an Essay on the Eames Aesthetic*³ es uno de los textos con los que los Smithson participaban en la publicación. En él enunciaban como, durante los años cincuenta, el clima general del diseño habría cambiado para siempre con la obra de Charles y Ray Eames. Con unas pocas sillas, el modo “Eames” de ver las cosas se habría convertido, en cierto sentido, en el nuevo estilo: “Las sillas siempre han sido las precursoras de un cambio en el mundo del diseño. Por alguna misteriosa razón, poseen la capacidad de establecer un nuevo sentido del estilo casi de la noche a la mañana. Rietveld estableció todo un nuevo modo de diseñar con una silla, al igual que hizo Mackintosh con la suya.”⁴

Este artículo estudia la capacidad de la familia de mobiliario denominada *Plastic Furniture* de desvelar los cambios de mundo que habían aventurado los Smithson. Como veremos, no es solo, una condición formal o práctica la que determina su distancia con respecto a otro mobiliario contemporáneo o precedente del movimiento moderno sino que, por el contrario es una aproximación conceptual diferente la que nos permite reafirmar el juicio de Alison y Peter Smithson. Esa aproximación es la de entender que las *plastic chair* funcionan como una agrupación heterogénea que visibiliza una manera de operar con la diversidad.

1. GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
2. SMITHSON, Alison y Peter, Sin título, en “Eames Celebration”, número especial, *Architectural Design*, Septiembre, 1966. p. 432.
3. SMITHSON, Alison y Peter. *Changing the Art of Inhabitation: Mies' pieces, Eames' dreams, the Smithsons*. Londres: Artemis, 1994.
4. SMITHSON, Alison y Peter. *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies; Sueños de los Eames; Los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 74.



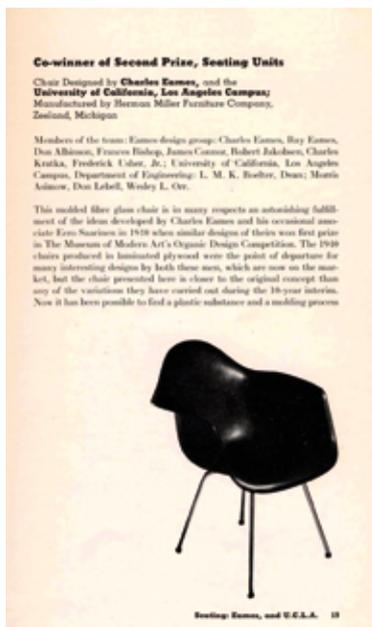
2- Diferentes vistas de las sillas de fibra de vidrio en la portada del *Everyday Art Quarterly* del Walker Art Center de Minneapolis. nº 17, Invierno, 1950.

A mediados de los años cuarenta, los Eames vieron concluida satisfactoriamente su aproximación al mobiliario de contrachapado y decidieron que era el momento de empezar una investigación con nuevos materiales y técnicas que les permitiera producir en masa pero también materializar la visión que habían tenido años antes en torno al asiento-cáscara –*The Shell* es el nombre que siempre recibió por parte de sus creadores– y que se les había resistido con la técnica del contrachapado.⁵ En 1948, los Eames aprovecharon la oportunidad que ofrecía el concurso *International Competition for Low-Cost Furniture Design* organizado por el MoMA para desarrollar un diseño que fuera capaz, terminada la guerra, de proponer un mobiliario de bajo coste, eficientemente planeado y adaptado al consumo de las familias americanas. Para ello tomaron como inspiración la última tecnología del automóvil que se estaba utilizando en las fábricas de Detroit: el aluminio y el acero conformado. La fascinación por las curvas complejas de los guardabarros de los coches les llevó a pensar en la posibilidad de utilizar esa técnica, todavía no aplicada en la industria del mobiliario, para una producción masiva y económica.

El concepto que presentaron al concurso proponía una pieza formada por dos componentes independientes pero igualmente importantes: Un asiento-concha, *the shell*, cuyo peso era transferido desde cuatro puntos centrales a una extensión que resolvía el apoyo con el suelo, *the supporting base*. Esta decisión era aparentemente similar al de otras sillas precedentes nacidas en el movimiento moderno como podría ser el caso de la silla Barcelona. Sin embargo, los Eames introducían en su propuesta una condición que desarmaba la unidad objetual de la silla y la desplazaba a un campo de posibilidades múltiples. Su apuesta era crear una colección de asientos intercambiables soportados por bases intercambiables. El resultado definitivo era una audaz estrategia que permitía, por su combinatoria, generar una amplia familia de opciones. Esta condición no solo amplía la versatilidad de uso sino que afirma la independencia entre las partes que la componen. La base y la carcasa-asiento se comportan como una agrupación de elementos reconocibles y diferenciados. Insistiremos en esa cualidad ya que hace que cada una de ellas se comporte como un agente emancipado capaz de establecer unas relaciones propias en un contexto ampliado. En esa dirección, se podría considerar que la totalidad-silla es una agrupación de dos sistemas independientes que pueden ser descritos de forma autónoma desde su materialidad, su estructura o sus mecanismos de relación con el entorno. Las decisiones que determinan la silla apoyan esa interpretación y al mismo tiempo la sitúan como una manera reveladora de diseñar.

A pesar de que los Eames consideraron decepcionante el segundo premio obtenido en el concurso, el interés de Herman Miller, empresa que estaba comercializando con gran éxito sus sillas de contrachapado, les

5. El origen de esta investigación se podría situar en el trabajo desarrollado por Charles Eames y Eero Saarinen para el concurso *Organic Design in home Furnishings* organizado por el Museum of Modern Art de Nueva York en 1940. Eames y Saarinen ganaron en la categoría de sillas y almacenamiento pero fue en la primea de ellas en la que destacó su diseño al presentar una propuesta radicalmente diferente a todo lo que se había visto hasta ese momento. El resultado, a pesar de las buenas críticas que recibió, fue agri dulce ya que fueron incapaces de llevar a cabo el diseño como un producto para la fabricación en masa.



3- Publicación de premiados en el *International Competition for Low-Cost Furniture Design*. MoMA, 1948.

4- Imagen del material presentado por los Eames al concurso *International Competition for Low-Cost Furniture Design*. MoMA, 1948.

empujaría a desarrollar una propuesta definitiva. Por aquellas fechas ya habían tomado una decisión que resultaría fundamental, descartar el metal estampado por su alto coste y por la dificultad de producir en masa. La oficina de los Eames creó una nueva colección que tendría múltiples derivas y que recibiría el nombre genérico de *Plastic Furniture*. El repertorio inicial incluía, para los asientos, dos modelos de superficie curvada de fibra de vidrio que resolvían en continuidad asiento y respaldo: La *Sidechair* más pequeña y la *Armchair* de mayor tamaño que incorporaba en la misma carcasa unos apoyabrazos. Para las bases se hicieron numerosas pruebas y diseños con materiales y técnicas diferentes a lo largo de los años. Entre ellas estaban la *H-base*, *X-base*, la *Wire strut and Sooden leg base*, *Wire cage base* o la *Eiffel Tower base*. Herman Miller empezó a distribuirlas en 1950 y tuvo tanto éxito que se estableció como una empresa líder en el diseño de mobiliario moderno.

Quizá la diferencia más evidente entre base y asiento se revela a través de su materialidad. Una vez que los Eames decidieron que era el momento propicio para otros materiales y que el camino no sería el metal estampado optaron por una novedosa tecnología para materializar su ansiado asiento: la fibra de vidrio rigidizada mediante resina de poliéster.⁶ El resultado en frío era una lámina rígida muy resistente y sorprendentemente ligera. Estas propiedades eran similares a las que los Eames habían buscado en el metal estampado pero además resolvía el problema de las transferencias de calor entre el cuerpo y el asiento que planteaba el metal estampado. La utilización de resinas aportaba también el que sería uno de los rasgos más característicos de la silla, la posibilidad de optar por cualquier color. La meticulosidad con la que los Eames elegían los colores fue una de las partes más intensas del proceso lo que obligó a hacer decenas

6. A partir de 1935, el desarrollo de las resinas de poliéster dio un especial ímpetu a la explotación comercial de la fibra de vidrio. El material al ser procesado a partir de arena era considerablemente barato de producir a la vez que compartía valiosas propiedades con el vidrio como ser inorgánico, imputrescible, no absorbente y estable con la humedad.

5- Imagen de la variedad de colores en las Armchairs para ilustrar el "mundo muntidimensional" de Charles y Ray Eames. Portada de *Los Angeles Times HOME Magazine*. N° 21, Noviembre de 1976.

6- Página del catálogo de muestras de Herman Miller con las opciones de color de la fibra de vidrio, 1962.



de pruebas hasta llegar a los colores deseados. Al principio optaron por solo tres colores, el *parchement*, un color que dejaba a la vista la translucidez de la fibra de vidrio, el *greige*, una especie de gris crema y el *elephant hide gray*, un gris cálido casi negro. Posteriormente, en 1952, se añadirían, a los tres existentes, seis colores más: *lemon yellow*, *sea foam green*, *bright red*, *dark blue*, *mustard* and *light grey*. Con el tiempo el abanico de colores fue aumentando, y en 1963 la paleta a elegir aumentó hasta los dieciséis colores. La capacidad de elegir el color por parte de los compradores fue una de las causas del notable éxito del diseño. Como apuntaron los Smithson “Antes de los Eames, ninguna silla del canon moderno disfrutaba de varias versiones en color, ni resultaba ligera de peso, o era básicamente rectangular en planta, como las sillas de Rietveld, Stam, Breuer, Le Corbusier, Mies o Aalto.”⁷

A pesar de que algunas propiedades aportadas por el asiento-concha, como el color o la ligereza, son cualidades que remarcan la diferencia con anteriores sillas del movimiento moderno será la base la que quizá aporte, pese a sus condiciones aparentemente irrelevantes, uno de los atributos más significativos de este mobiliario. La literatura especializada ha dedicado escaso espacio a las bases con respecto al asiento pero es evidente que los Eames dedicaron una enorme cantidad de tiempo a buscar variaciones en los soportes que fueran capaces de catapultar el imaginario de la silla como un objeto versátil y no connotado. Frente a los modelos estáticos de los movimientos *art&crafts* o incluso de la modernidad, la variedad de alturas y geometrías permite a la silla comportarse como un objeto activo que recorre libremente los espacios tanto interiores como exteriores. Los Smithson recalcan en su texto esa condición: “Las sillas de los Eames son las primeras sillas que se pueden colocar en cualquier posición en una habitación vacía. Parecen como si se hubieran posado allí –el mirlo que aparece en la fotografía de las sillas de alambre no es ninguna coincidencia–. Las sillas pertenecen a sus ocupantes, no al edificio. No como las sillas de Mies, que eran sobre todo del edificio y no de los ocupantes.”⁸

7. SMITHSON, Alison y Peter, *op. cit.*, p. 74.

8. *Ibid.* p. 74.



7- Armchair decorada por Saul Steinberg, 1952.

8- Sidechair incolora con la Eiffel tower base a contraluz en la Eames house.



Las bases de la *plastic chair* son en realidad el espejo de las expectativas que el usuario vislumbra en lo que suponemos que para muchos era un objeto extraño. La percepción de objeto leve y móvil no se debería tanto a las propiedades del asiento-concha sino a la ligereza que emana del trazado alámbrico de sus patas. Incluso podríamos añadir que la apariencia tensa y metálica de las patas ayuda por contraste a reafirmar el carácter orgánico y acogedor de la concha que recibe al usuario.

En otro texto publicado en *Changing the Art of Inhabitation* los Smithsonian también inciden en la repercusión de la base a la hora de construir la proyección cultural de la silla: “La razón para examinar el fenómeno Eames reside en el modo como destruyó el concepto de la solidez de la pata de la silla; el concepto de pensar en blanco y negro. Solo ahora estamos comenzando a destruir este último a medida que nos damos cuenta de que la gente corriente, con complementos de color y televisión a color, está perdiendo la capacidad para pensar (como si fuese taquigrafía) en blanco y negro y quizá los niños nunca la adquieran. Quizá los sueños sean en color ahora.”⁹

En cualquier caso, cuando los Eames empezaron a idear esta silla ya hacía años que otros diseñadores habían introducido una variedad de materiales en el diseño de mobiliario. La silla B3 *Wassily* de Marcel Breuer, La *Cantilever chair* de Mart Stam, o la MR10 de Mies van Der Rohe y Lilly Reich de 1925, 1926 y 1927 respectivamente son ejemplos de la combinación de las cualidades técnicas y constructivas del acero con la textura sensual y el confort del cuero. El contraste no era casual, la elección del cromado brillante no sólo buscaba un acabado para el acero sino que permitía establecer una relación de oposición en términos parecidos a los que hemos mencionado en los párrafos anteriores. Quizá podríamos entonces considerar también que estas sillas son agrupaciones heterogéneas. Ambas sillas utilizan el tubo doblado de acero

9. *Ibid.* p. 81.



9- Silla DSR (Dining or desk height Sideshell Wire (Rod) base). Herman Miller, 1954.

10- Vista de los amortiguadores de la DSR. Herman Miller, 1954.



cromado para construir en el espacio un bastidor resistente sobre el que tensar unas piezas de cuero que hacen de asiento y respaldo. En ese sentido si superamos la diferencia entre los materiales podríamos establecer una equivalencia entre el cuero y la fibra de vidrio que de alguna forma vincularía las *plastic chair* con sus antecesoras. Si vamos más allá y las analizamos desde un punto de vista estructural descubrimos como las sillas de Breuer, Stam o Mies-Reich proponen soluciones sorprendentemente audaces que establecieron una ruptura con los modelos de silla burguesa de su tiempo. Pero al mismo tiempo guardan un planteamiento común con ellas, las sillas se comportan como una unidad estructural, es decir, forman un todo indisoluble.

Por el contrario, en el caso de las *plastic chair* el cambio de materialidad de ambas partes está también asociado a una autonomía estructural. Tanto la base como el asiento se rigen bajo una distribución de fuerzas basado en las lógicas de su uso. Por un lado el asiento se comporta como una cáscara estructural en la que la resistencia es inherente a la geometría. Tanto para la *Sidechair* como para la *Armchair* el funcionamiento es similar, la fibra de vidrio actúa repartiendo los esfuerzos por la membrana. Por otro lado tendríamos la base con una amplia variedad de soluciones y cuyo diseño más común está constituido por un conjunto de barras entrecruzadas que unidas por medio de nudos rígidos forman triángulos estables. Así fue la primera base que materializaron los Eames, la *Small Wire Cage*, que estaba construida mediante un sistema triangulado de varillas. Otro modelo similar era la *Eiffel Tower base*, así llamada porque recordaba a la forma piramidal de la Torre Eiffel, que en este caso estaba compuesta por un número de varillas plegadas en geometría triangular.

Para estudiar la independencia estructural es especialmente interesante entender la importancia del dispositivo de articulación entre ambas piezas. Independientemente de cuál fuera la base o cual fuera el asiento todos los modelos contaban con unos ‘amortiguadores’ que, adheridos a la parte inferior de la cáscara permitían atornillar la base elegida sin

perforar la fibra de vidrio. Esta sofisticada pieza, por muchos considerada revolucionaria, había sido ideada para evitar la aparición de tornillos vistos en las *plywood chairs* y consistía en la utilización de unos discos de goma que pegados a la madera hacían de elemento de transición. El origen de esta tecnología estaba en la industria del automóvil y provenía de la solución adoptada para evitar la vibración de los motores en los coches de la marca Chrysler. En el caso de las *plastic chair* esta pieza dotaba de elasticidad y resiliencia a la vez que permitía absorber los esfuerzos locales en la unión de las piezas.¹⁰

La adopción de los amortiguadores en las *plastic chair* refuerza la idea de una aproximación premeditada al funcionamiento estructural independiente de ambas piezas desde un punto arquitectónico. No en vano, Charles Eames se refería así mismo como un arquitecto más que como un diseñador. Él siempre reivindicaba que hacía eso precisamente para enfatizar su preocupación o interés por la estructura¹¹. Cuando era preguntado por este asunto él respondía: “No es tanto que esté avergonzado del término diseñador sino que prefiero la palabra arquitecto y lo que conlleva. Implica estructura, un tipo de análisis, y a su vez un tipo de tradición detrás de ella.”¹²

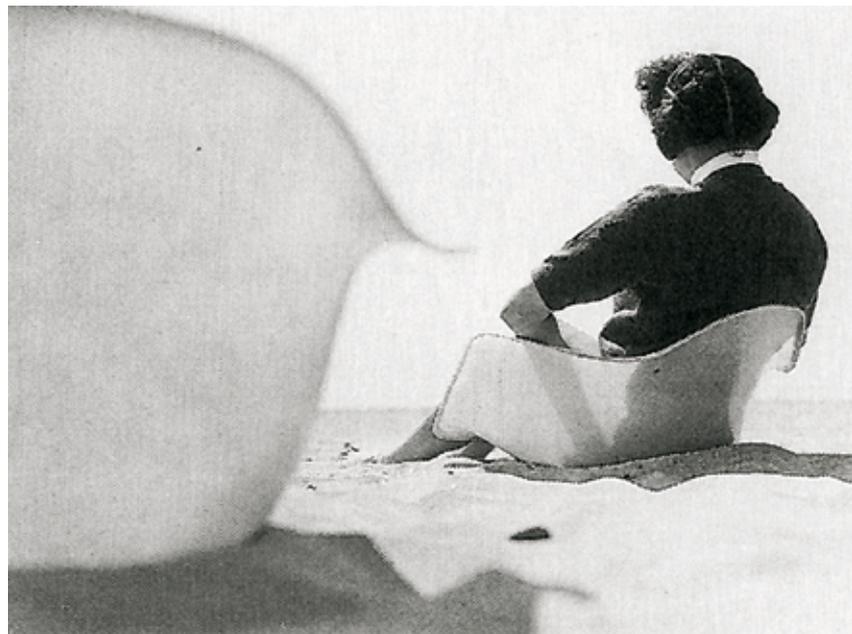
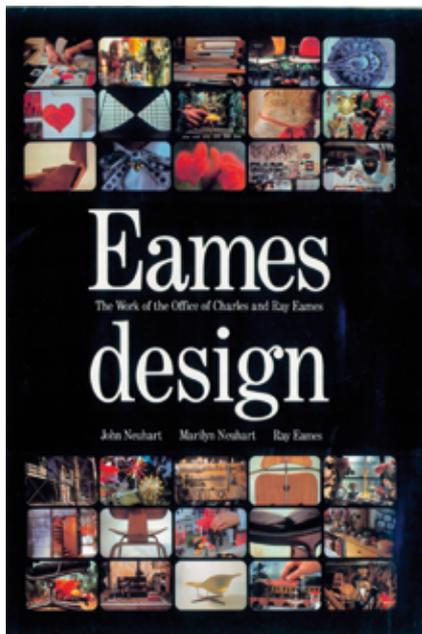
Podríamos pensar que esta condición autónoma de la estructura no es tal y que su diferencia es simplemente el resultado de la aplicación de materiales diversos en su fabricación. O dicho de otra forma, quizá no se puede inferir una voluntad sino simplemente una casualidad derivada de la forma de elaboración. Es cierto que los Eames, si excluimos sus alusiones a la intercambiabilidad de las bases, no hacen referencia directa en sus textos o comentarios a una condición estructural independiente de ambas partes. Pero, por otra lado, no podemos olvidar que los Eames eran especialmente cuidadosos en la forma en la que transmitían su información y que muchas veces esta no se explicitaba a través de textos sino que era muy común que se hiciera a través de imágenes o esquemas. Entre la documentación gráfica producida por la oficina de los Eames es habitual encontrar imágenes en las que se hace explícita la autonomía y son numerosas las fotografías intencionadas en la que se muestran por separado ambas partes. Los archivos fotográficos de los Eames son inmensos y en cierto modo inabarcables para sacar una conclusión definitiva al respecto. Por el contrario, sí podemos tomar como referencia consistente el libro *Eames Design*¹³, la publicación que “resume” la obra de la oficina de los Eames y que fue editado por John Neuhart y Marilyn Neuhart con la participación de la propia Ray Eames. El también llamado *Black Book* organiza cronológicamente el trabajo producido año a año

10. Esta pieza fue tan novedosa que para evitar suspicacias y demostrar su durabilidad los Eames utilizaron, en la Exposición en el MoMA de 1946, un dispositivo rotante que mostraba la fuerza y la flexibilidad de las juntas de goma.

11. No cabe duda que a la hora de presentarse en público, para una persona que había sido expulsado de la escuela de arquitectura, tenía más caché ser arquitecto que diseñador industrial.

12. KIRHAM, Pat. *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*. Cambridge, Mass. etc.: MIT Press, 1995. p.97

13. NEUHART, John, EAMES, Ray and NEUHART, Marilyn. *Eames design: The work of the office of Charles and Ray Eames*. Nueva York: Abrams, 1989. p. 141.



11- *Eames Design* o también llamado *Black Book* en el que se recopila el trabajo de la Eames office, 1989.

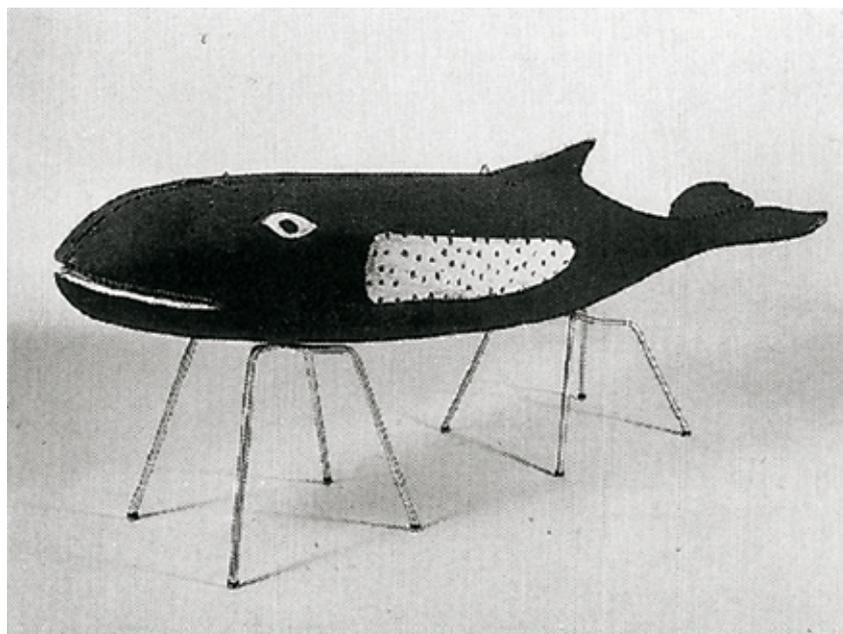
12- La componente del equipo Verla Shulman en la playa haciendo un asiento de *Armchair*. Publicada en la página 141 del libro *Eames Design*.

por la oficina. En él aparecen en diversos periodos imágenes en las que se retrata la base y la carcasa-asiento de forma independiente haciendo explícita la autonomía entre ellas. Pero seguramente la imagen más esclarecedora se encuentra precisamente en la tercera página dedicada a las *plastic chair* fechada en 1950¹⁴. Esta ocupa la esquina superior derecha. Una posición que, tras un atento repaso al libro, se revela como el lugar reservado en la maquetación de sus páginas para, de forma sutil y ligera, realizar tributos o celebrar acontecimientos. Como ha indicado Beatriz Colomina, a los Eames les gustaba celebrar las cosas. Cualquier cosa. Todo. No era simplemente una frivolidad, una distracción del trabajo, era parte del trabajo mismo.¹⁵ La imagen muestra a Verla Shulman, una colaboradora de la oficina, de espaldas sentada en la concha de una *Armchair* en posición relajada en la playa. En la fotografía se despliegan evocadoramente las propiedades de la silla. A través de la actitud relajada de la protagonista se hace evidente su comodidad y ergonomía. También su ligereza se adivina en la sombra del cuerpo que queda proyectada sobre la translúcida fibra de vidrio. Pero quizá lo que hace más especial y reveladora a esta instantánea es que el asiento esta vez ha perdido toda relación con su catálogo de bases. Ya no son las triangulaciones de varilla metálica o las patas de tubo las que soportan el peso, ahora la playa se ha convertido en el sistema estructural portante. El asiento-carcasa reposa sobre la arena. La fotografía muestra un asiento emancipado que ha accedido a un espacio de autonomía ajeno a las leyes convencionales del todo-silla. En la imagen vemos como la cáscara al hundirse en la arena eleva ligeramente el borde del asiento que se amolda a las curvas y desvela una relación esencial, quizá la más relevante entre ambas, la importancia de la inclinación del asiento. En el caso de las *plastic chair* los Eames estimaron que este ángulo debía de ser de cuatro grados. Podríamos decir que la silla como todo, como unidad completa, quizá

14. *Ibid.* p. 141.

15. COLOMINA, Beatriz. "Reflexiones sobre la casa Eames". *RA. Revista de Arquitectura*, 2007, vol. 9. pp. 3-16.

13- Escultura de una ballena de los indios del Pacífico Noroeste apoyada sobre unas bases metálicas de los Eames. Publicada en la página 167 del libro *Eames Design*.



solo se construye en una relación topológica, en una relación matemática en función de la pendiente. O lo que es lo mismo, a través del ángulo que debe regir el acuerdo entre ambas piezas. Esta relación tampoco pasó inadvertida a Peter Smithson que asignó propiedades a la silla en función de ese giro con la horizontal: “Esta inclinación ayuda a darles sentido de novedad, de juventud, de optimismo.”¹⁶ Y añadía, incidiendo en el antagonismo entre ambas, que la silla de Mies era horizontal. Así insinuaba el arquitecto inglés la distancia que había entre lo que una y otra eran capaces de evocar. Y aunque que este último comentario no parece del todo justo, ya que la silla de Mies al recibir el peso de la persona inevitablemente asumía la deformación del voladizo, sí que podemos compartir esa apreciación ilusionante de la *plastic chair*.

A la inversa podríamos realizar una aproximación similar con respecto a las bases. Otra vez en el *Black Book*, unas páginas más tarde, cuando reseñan el showroom realizado para la compañía Herman Miller en 1952, aparece otra imagen explícita. Ocupando el mismo lugar, en la esquina superior derecha, se muestra un instante del montaje de la instalación del espacio comercial. La fotografía capta el momento en el que la escultura de una ballena realizada por los indios del Pacífico Noroeste, una de las piezas de *folk-art* americano preferidas por los Eames, se encuentra apoyada sobre dos de las bases de tubo metálico de las *plastic chair* a la espera de ser ubicada.¹⁷ Los Eames vuelven a celebrar lo cotidiano a través de esta simpática instantánea y, de forma simultánea, nos revelan la versatilidad y la deriva autónoma de la base. Quizá esta reflexión que pudiera parecer en cierto modo irrelevante adquiriera cierta consideración si pensamos en cuántas fotos publicadas aparecen las sillas de la modernidad descuajeringadas. En cuántas se ha mostrado con cariño su disgregación. O si acaso alguno de sus diseñadores hubiera aceptado que esas imágenes formaran parte de su catálogo razonado.

16. SMITHSON, Alison y Peter, *Op. cit.*, 2001.p.103

17. NEUHART, John, EAMES, Ray and NEUHART, Marilyn. *Op. cit.*, P.167

Por el contrario, los Eames lo hicieron, celebraron la heterogeneidad de su diseño y mostraron asiduamente la disolución de la totalidad-silla. Peter Smithson lo resumía en otra concisa apreciación sobre las sillas de los Eames. «Se ha vertido mucha energía en sus detalles; están bien hechos, son explícitos, incluso elocuentes, pero tranquilos. Se pueden fotografiar como fragmento y se pueden disfrutar como fragmento.»¹⁸

Entonces, sí es cierto que podemos concebir la *plastic chair* como una agrupación heterogénea ¿Qué propiedades podemos inferir de esta cualidad? ¿Qué aporta más allá de ser desmontable o intercambiable? Tal y como hemos expuesto, podemos considerar a la *plastic chair* como una totalidad-silla significada. Habitualmente a esos todo-silla que, como decían los Smithson, poseen la capacidad de establecer un nuevo sentido del estilo les atribuimos unas propiedades originales, asumen el espíritu de su tiempo. Les atribuimos un *Zeitgeist* coherente, unitario. Peter Smithson afirmaba que al igual que ocurrió con la silla de Rietveld o la de Macintosh, la de los Eames también tenía esa capacidad: «Los Eames desplazaron el diseño de la estética de la máquina y la tecnología de la bicicleta, en la que había vivido desde los años veinte, al mundo del ojo cinematográfico y de la tecnología de producción de aviones; del mundo de los pintores al mundo de los diseñadores gráficos.»¹⁹ Smithson infería, en una visión de corte moderno, una condición de progreso en el diseño de los Eames. Como si la labor del diseñador fuera superar el pasado en una sucesión de etapas basado en una concepción lineal del tiempo. Pero parece que esta afirmación no era capaz de encerrar la complejidad de los Eames. La historiadora Pat Kirham²⁰ ha incidido en este aspecto al indicar que mucho de los textos existentes sobre los Eames vienen de una posición pro-moderna que revela un sesgo a favor de los nuevos materiales y la tecnología en detrimento de lo estético, la fantasía, la decoración, la adición o la fragmentación. Un prejuicio que como indica se hace fácilmente visible en estos días “posmodernos” después de que la hegemonía de lo moderno haya sido socavada.

Se puede afirmar es que la *plastic chair* es un espacio de diversidad explícito que se hace legible a través de su condición de agrupación heterogénea. Cada una de las partes que componen la totalidad-silla convoca un contexto cultural específico y construye un mapa propio de referencias. Las partes, sin perder su autonomía, se enlazan y establecen una especie de conversación que desafía el concepto de lo Uno y de la unidad. Si tomamos las palabras de Peter Smithson, los Eames no habrían superado la estética de la bicicleta para instalarse en la de la aeronáutica, sino que por el contrario habrían hecho que coexistieran. El mundo de la aeronáutica asociada al asiento concha y el de la bicicleta vinculada a las bases de alambre triangulado conviven en la silla que, en su simultaneidad, se convierte en dilema y paradoja. Incluso el propio Smithson reconocía al final de esta cita esa innegable doble condición: “Utilizan

18. SMITHSON, Alison y Peter. *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies; Sueños de los Eames; Los Smithson*. Barcelona:Gustavo Gili, 2001.p. 76.

19. *Ibid.* p. 72.

20. KIRHAM, Pat. *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*. Cambridge, Mass. etc.: MIT Press, 1995.



14- Molinos de viento metálicos. American Windmill Museum.

15- Prototipo de vehículo realizado con fibra de vidrio. LaBrashmobile 1953.



nylon, vinilo elástico, plástico reforzado con fibra de vidrio, todo lo que se puede autocolorrear, y no refleja alusión al mobiliario de otras culturas. También recurren a fundidos de aluminio y riostras de alambre que recuerdan, pero sólo si uno se fija en ello, a los aeroplanos nuevos y viejos respectivamente, pero a ningún otro mueble.”²¹

Por lo general en los textos dedicados a la *plastic chair* son constantes las referencias al mundo de la aeronáutica y el automóvil, una cultura de la producción en masa o a los nuevos materiales. Narraciones impregnadas de los vapores embriagadores del progreso y proyectadas sobre la concha de fibra de vidrio. Como si solo ella condensara la esencia de la silla, como si solo ella fuera la silla. Esa reducción de la parte por el todo estaría vinculada a una facilidad comunicativa. La silla era un objeto novedoso que desafiaba muchas de las convenciones de lo doméstico y que al mismo tiempo tenía la voluntad de ser un producto para la mayoría. Por eso muchas de sus descripciones académicas han asumido los mensajes que la construyeron a través de las campañas de publicidad como producto de mercado. No era del todo extraño que fuera así ya que Estados Unidos buscaba infatigablemente tras la Segunda Guerra Mundial la manera de describir lo Americano a través de lo nuevo.²² En ese sentido, la bella, ligera, orgánica e informal cáscara de fibra de vidrio condensaba sus aspiraciones como sociedad.

Sin embargo, como ya hemos comprobado, las bases de la *plastic chair* son una parte esencial de la silla, que del mismo modo la construye como un objeto cultural complejo. Sus enlaces en cambio no se dirigen hacia una aventura de futuro sino que parecen indicar un trazado opuesto, una especie de mirada de retrovisor. No sería casual entonces que por ejemplo la *Eiffel base* adquiriera ese nombre por un parecido formal con

21. SMITHSON, Alison y Peter. *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies; Sueños de los Eames; Los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.p.76

22. Los concursos y las exposiciones de mobiliario en el MoMA son un ejemplo de la forma en la que Estados Unidos quiso construir su mundo y su imagen.

la torre parisina sino porque ella misma se instala en unas lógicas estructurales y materiales heredadas de una tradición industrial que los Eames no querían borrar. E incluso quizá esta relación no sea sólo histórica, entendida como una mirada al relato de la arquitectura, sino que por el contrario fuera también una mirada más nostálgica ligada a la memoria. Alison Smithson desvelaba esa misma posibilidad al vincular la estructura alámbrica de las patas con los molinos de viento utilizados para bombear agua: “Durante la infancia de los Eames, estos mecanismos con cientos de diseños patentados diferentes, se habían plantado por todo el paisaje de Estados Unidos. Parecía que incluso las sillas de alambre les debían a estas estructuras su confianza y su ascenso extraordinario.”²³ La totalidad-silla sería entonces no sólo un espacio de proyección de lo deseado, de una voluntad como nación, sino también un espacio de proyección como memoria. En definitiva, un espacio que difracta y que suscita la emoción de la diversidad.

23. SMITHSON, Alison y Peter. *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies; Sueños de los Eames; Los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 80.