

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Pablo López Martín

Universidad Antonio de Nebrija / plopezma@nebrija.es

Una silla para el futuro. Los diseños de los Smithson para la casa ideal / *A chair for the future. The Smithsons' designs for an ideal house*

En 1956 el periódico *Daily Mail* organizó una muestra bajo el título «La casa ideal». Para ello solicitaron a unos jóvenes Alison y Peter Smithson un ejercicio de proyección tratando de imaginarse cómo sería la casa del futuro a veinticinco años vista. La casa presente en la exposición era en realidad una pura escenificación, ni siquiera un prototipo, sino una maqueta de arquitectura hecha a escala real. Los únicos objetos reales fueron paradójicamente los modelos de sillas pensados ad hoc para la propuesta y es precisamente por esto que quizá sean los que de forma más imperecedera han conseguido transmitir la idea de futuro que tenían los Smithson. Una pequeña pieza de mobiliario es capaz de trascender a su escala y condensar de manera muy sintética las aportaciones arquitectónicas de sus autores.

In 1956 the newspaper Daily Mail organized an exhibition under the title «The ideal house». To this end, they asked young architects Alison and Peter Smithson for a projection exercise trying to imagine what the house of the future would look like in the next twenty-five years . The house sitted in the exhibition was actually a pure staging, not even a prototype, but a scale model of architecture. The only real objects were, paradoxically, the chairs models designed ad hoc for the proposal, and it is precisely for this reason that perhaps they are the ones that more accurately have expressed the Smithsons' idea for the future. A small piece of furniture is able of transcending its scale and condensing in a very synthetic way the architectural contributions of its authors

silla, futuro, Peter & Allison Smithson, Tulip, mobiliario, diseño /// chair, future, Peter & Allison Smithson, Tulip, furniture, design

Fecha de envío: 20/09/2021 | Fecha de aceptación: 09/12/2021

Muebles diseñados para una «anomalía»

En 1956 el periódico *Daily Mail* solicitó a unos jóvenes Alison y Peter Smithson un ejercicio de proyección en su sentido más literal y que trataran de imaginarse cómo sería la casa del futuro, acotado temporalmente a veinticinco años vista. El proyecto tomaría forma en una maqueta a escala real, una escenificación de arquitectura que se expondría junto a otras propuestas de otras tantas disciplinas en la muestra que llevaría por título «La casa ideal». (fig.1)

En este contexto puede entenderse cómo, durante mucho tiempo, esta casa fue considerada por gran parte de la crítica internacional una rareza dentro de la u otros posteriores enmarcados en su periodo brutalista, como los Robin Hood Gardens, es difícil entender esta deriva estilística no sólo en las formas, sino sobre todo en un acercamiento al positivismo tecnocientífico difícilmente conectable con su discurso anterior y posterior.

Sin embargo, es un presupuesto tan radical el que contiene el punto de partida, que los Smithson se verán obligados a plantear a su vez una propuesta igualmente insólita, no sólo en términos arquitectónicos sino también sociológicos, puesto que el encargo implicaba también la emulación de una nueva forma de vida aún por llegar. (fig.2)

La revista *House Beautiful* bautizó la propuesta de los Smithson como una fantasía welliesiana de plástico, y en efecto, si se echa un somero vistazo a las fotos que de ella conservamos la propuesta encaja a la perfección con esa descripción: una casa hecha de plástico y llena de objetos de plástico. Esto incluía por supuesto las sillas que fueron específicamente diseñadas para la casa, los modelos Tullip y Egg, ambos experimentos con el nuevo material fabricadas por la empresa Thermoplastics Ltd. (fig.3)

Los propios Smithson percibían su modelo de sillas plegables Pogo, ejecutadas en acero y Perspex transparente, como una reliquia del pasado perteneciente de una técnica constructiva obsoleta. Así, las sillas del futuro tendrían por contra que asumir la tecnología más puntera disponible en su

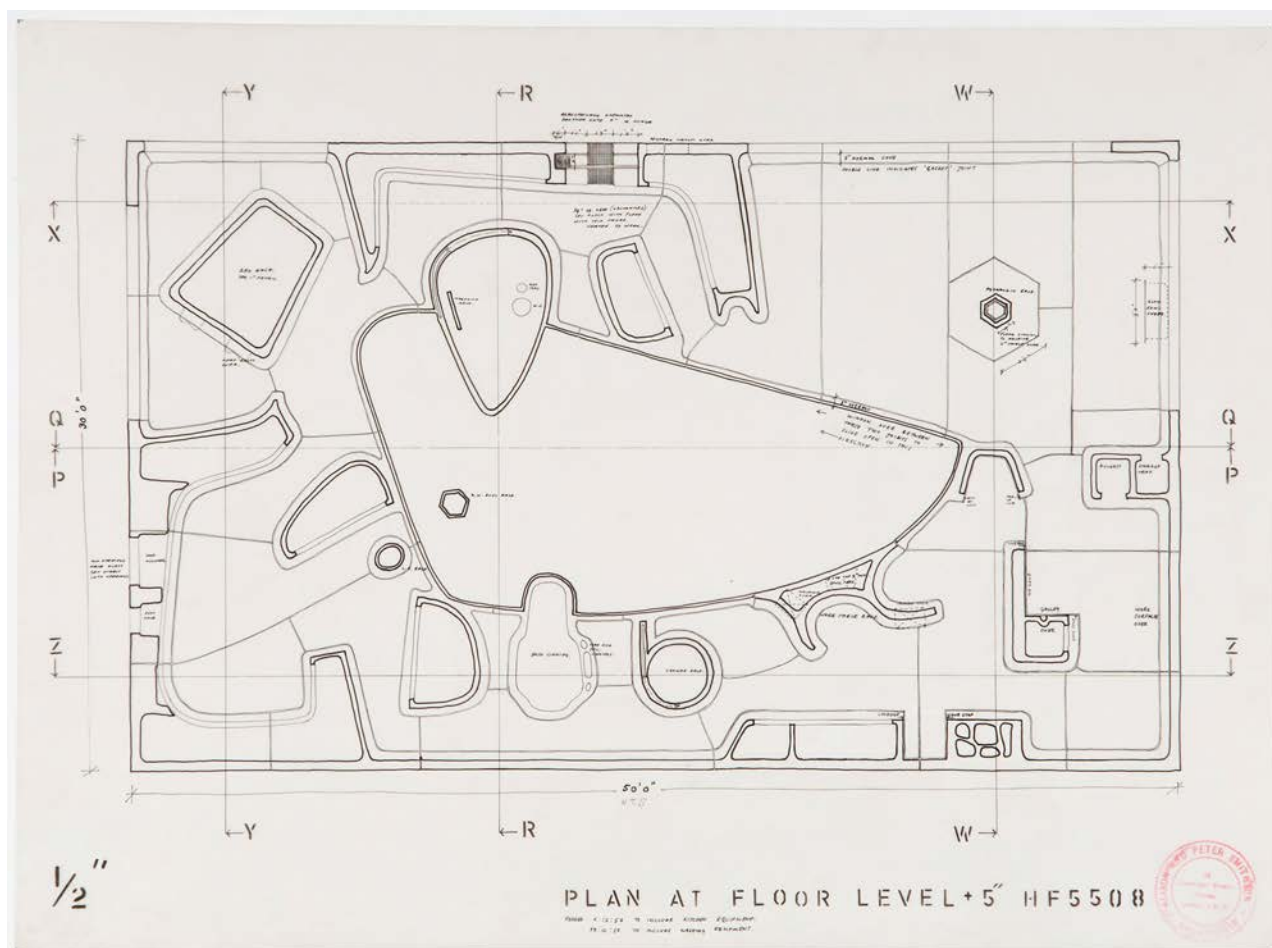


Fig. 01. Planta del proyecto para «House of the Future», A&P Smithson. 1956

tiempo, aquella que empezaba a introducirse en la vida doméstica y que los Smithson juzgaron como ineludible en el hogar del mañana.

La silla «Huevo» —una en color miel y otra en amarillo limón— la «Pétalo» —en rojo y color miel— y la «Saddle» —en blanco— estaban moldeadas con resinas de poliéster reforzado y parecían querer compartir el carácter de moldeado doblemente curvado de la casa misma. (Fig.4) Tal y como relata Beatriz Colomina,¹ el fregadero de la cocina, igual que la bañera hundida, todos los lavabos, el cubículo para la ducha y el secador, eran todos moldeados de fibra de vidrio/poliéster en baquelita de color rojo hechos por Fibromold. El colchón y las almohadas para la cama estaban hechos en una única sábana bajera ajustada de nylon rojo. El cojín del salón estaba recubierto de un pie de nylon azul eléctrico. Las cortinas que separaban el baño del hall de la entrada estaban hechas de fibra de vidrio naranja. Estaba previsto instalar también, aunque finalmente no se hizo, una nube suspendida de nylon azul pálido estirado sobre una ligera estructura de metal. Las superficies de trabajo y las puertas de los armarios de la cocina estaban hechas de Pitch Pine Warerite. Incluso la comida estaba empaquetada en envases de plástico al vacío.

1. COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2013. Pág. 197

Fig. 02. Fotografía interior de «House of the Future», A&P Smithson. 1956

Fig. 03. Silla Tulip y silla Egg, A&P Smithson. 1956

Fig 04. Silla Egg, A&P Smithson. 1956

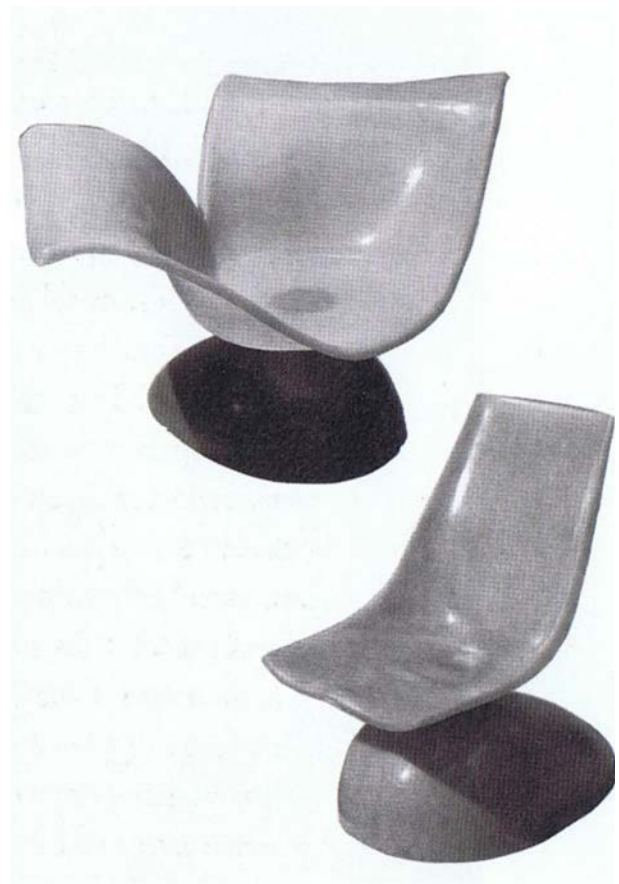


Fig 05. Interior del salón de «House of the Future», A&P Smithson. Fotografía: John McCain. 1956



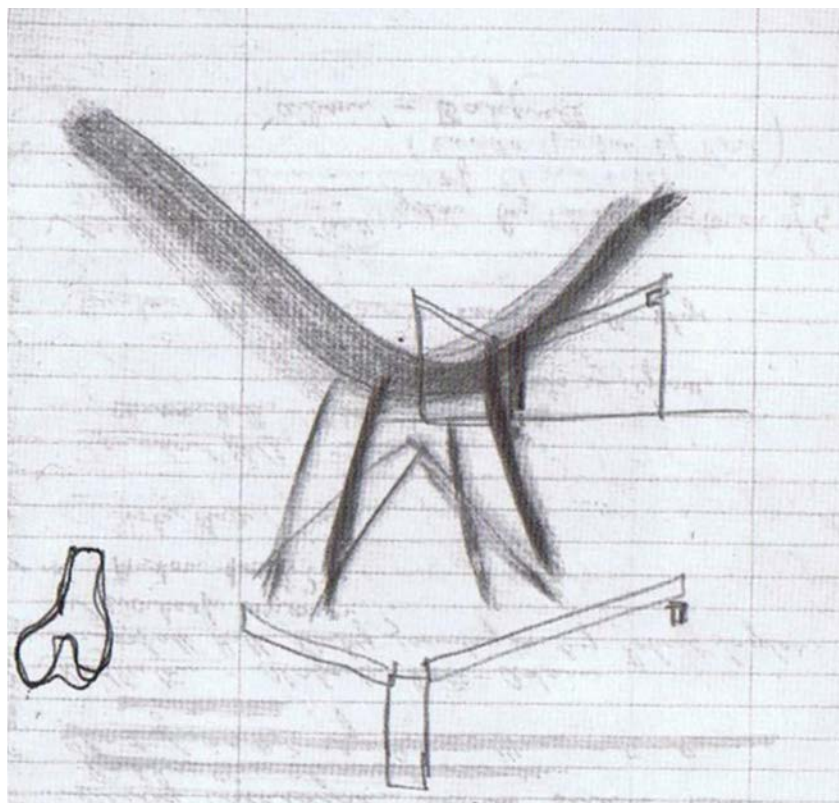
Estaba claro que el material del futuro era de naturaleza plástica y las sillas de fibra de vidrio de sus admirados Eames y Saarinen así lo vaticinaban. El *tupperware* era un objeto comúnmente aceptado en la domesticidad americana. Las revistas populares habían pregonado la llegada de este nuevo material a sus hogares y alababan sus innegables cualidades domésticas por su higiene y fácil limpieza. De la misma manera, la casa parecía un producto de consumo de plástico más, una pieza moldeada con un contorno preciso pero invariable, preparado para ser producido en masa y fácilmente transportable.

Pero la realidad era que, paradójicamente, la casa sólo era capaz de simular esa materialidad. El hecho es que la casa no estaba construida en plástico sino que se había ejecutado en contrachapado, escayola y emulsión de pintura: materiales tradicionales que servían para recrear una ilusión plástica. La casa era pues una pura escenificación, ni siquiera un prototipo, sino una maqueta de arquitectura hecha a escala real. Los únicos objetos reales, a los únicos que se les dio el valor de realizarse de la misma forma de que aparentaban fueron los modelos de sillas. Tal vez, en su intento de sobrevivir al experimento, de tratar de alargar la vida de estos diseños más allá de los veinticinco días que duró la exposición. (Fig.5)

Un pie revelador. Primer croquis de la silla Tulip

El primer croquis que se conserva de la silla Tulip nos presenta un modelo de silla en línea con lo que el mercado del mueble podía ofrecer en 1956. Respaldo y asiento estaban unificados en un único cuerpo que fácilmente ya se podría identificar como un moldeado de doble curvatura, probablemente en poliéster. El soporte se dibuja mediante cuatro patas probablemente en acero dada la delgadez con la que se representan. (Fig.6)

Fig. 06. Croquis de la silla Tullip, Allison Smithson. 1955

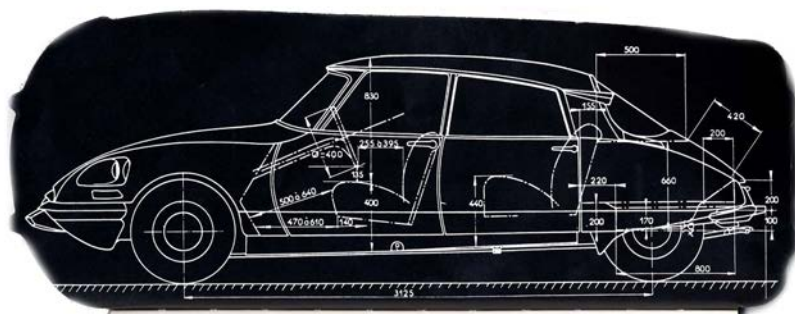


Sin embargo el diseño final sufriría importantes cambios, y son precisamente esas modificaciones las que denotan una toma de riesgos por parte de su autora, Alison Smithson.² Parece como si ante un primer boceto completamente coherente con su época, Alison Smithson se preguntase qué es lo que debería ser modificado en aquel modelo para que resultase apropiado para una casa del futuro. La respuesta es desconcertante y reveladora, puesto que en el diseño que finalmente se construyó es la estructura, el soporte de la silla, lo que es sustituido por un apoyo en tangencia con forma de medio huevo y con un acabado similar al del respaldo—asiento.

El dibujo revela esa apropiación tan característica en el proceder de los Smithson que hacen de objetos encontrados a su paso y que posteriormente incorporan de forma desprejuiciada a su imaginario. Ellos mismos bautizarían esta práctica con el nombre de estética «as found», que tienen como claro referente al *objet—trouvé* duchampiano o al *ready—made* americano. En este caso la silla tomará sin ambages el cuerpo que sus admirados Eames emplearán en muchos de sus modelos. Es comprensible la apropiación de Alison si se tiene en cuenta las características que los hacían diseños perfectamente asumibles en un futuro hipotético: cuerpo ergonómico, material plástico fácilmente lavable, susceptible de ser fabricado en masa, ligero... todas estas cualidades se hacen atractivas a los ojos de los Smithson y por ello no dudan en asumirlas como punto de partida. Sin embargo, el radical cambio en el soporte imprime un decisivo giro cualitativo al diseño. De repente el asiento se vuelve estático, pesado, imposible

2. Es ella la que aparece como autora de los dibujos en solitario.

Fig. 07. Modelo Citroën DS 19. 1956



de apilar, complejo de transportar y difícilmente variable —recuérdense todas las variantes que los Eames hicieron de sus propios diseños, como si éstos fueran en realidad sistemas abiertos preparados para ser modificados al gusto. Es en este gesto donde marcan una gran distancia con el resto de piezas coetáneas y por tanto es allí donde debemos entender que reside la condición de futurible inoculada por los Smithson.

Preguntarse qué idea tenían los Smithson sobre la domesticidad del futuro implica recurrir a la comparativa que ellos mismos frecuentaron con el interior del automóvil, tanto por sus «escrupulosos intentos de proporcionar un cierto nivel de rendimiento»³ —la casa del futuro estaba pensada para una tarea precisa, herencia del positivismo racionalista— como por su referencia a la movilidad: «la movilidad se ha convertido en la característica de nuestro período»⁴, diría Peter Smithson. Movilidad social y física, la sensación de un cierto tipo de libertad cuyo emblema es el coche poseído individualmente: la casa del futuro será una suerte de caravana autotransportable.

Un coche en particular fascinaba a los Smithson: el Citroën DS 19, diseñado en el mismo 1956, año de la exposición de la Casa del Futuro. Emulando la fascinación lecorbuseriana por el automóvil, fotografiaron el coche delante de su casa de campo en Fonthill e incluso Alison llegaría a dedicarle un libro completo titulado *AS in DS*, que toma sorprendentemente el contorno del propio coche para su edición impresa. (fig. 7) El DS se convirtió así en una referencia explícita para la Casa de Futuro, al respecto Peter escribe:

«Mi memoria me dice que en 1956 Citroën lanzó su primer coche de posguerra, el Citroën DS. Era una idea milagrosa y completamente nueva del automóvil. Sus paneles estaban visual y realmente separados... el agua pasaba entre ellos y era recogida en un canalón trasero; fluyendo gracias a la presión del aire y a la gravedad en los bajos. Era una estética de articulaciones explícitas.»⁵

3. COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2013. Pág. 204

4. SMITHSON, Alison y Peter, en el artículo «Mobility» de la revista *Design* de mayo de 1958

5. Recogido en un manuscrito titulado «1956. El DS: La casa del futuro 8y Dubrovnik!» Fechado el 28 de septiembre de 2001.

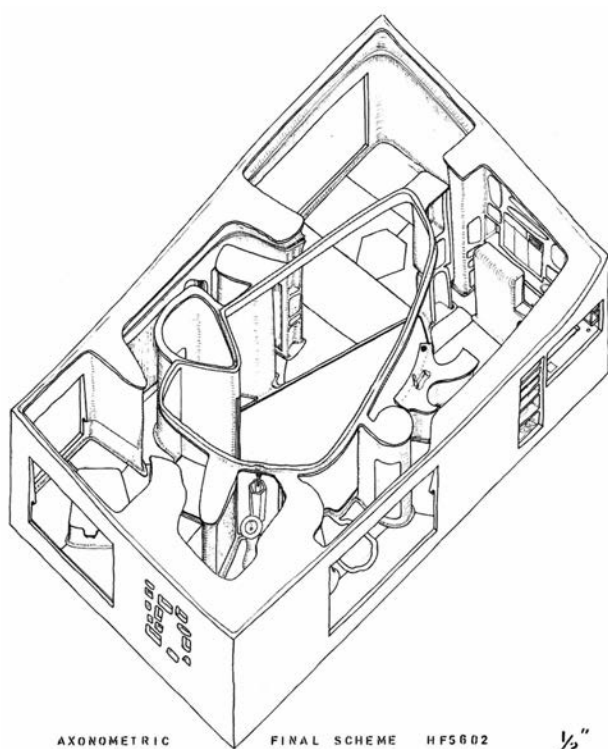


Fig. 08. Axonometría del proyecto para «House of the Future», A&P Smithson. 1956

Fig. 09. Mesa hexagonal para «House of the Future», A&P Smithson. 1956



«La casa del futuro llevaba a cabo un mismo juego con paneles doblemente curvados y con articulaciones explícitas. Articulaciones, cuya colocación hacía sutilmente aparente la curvatura.»⁶

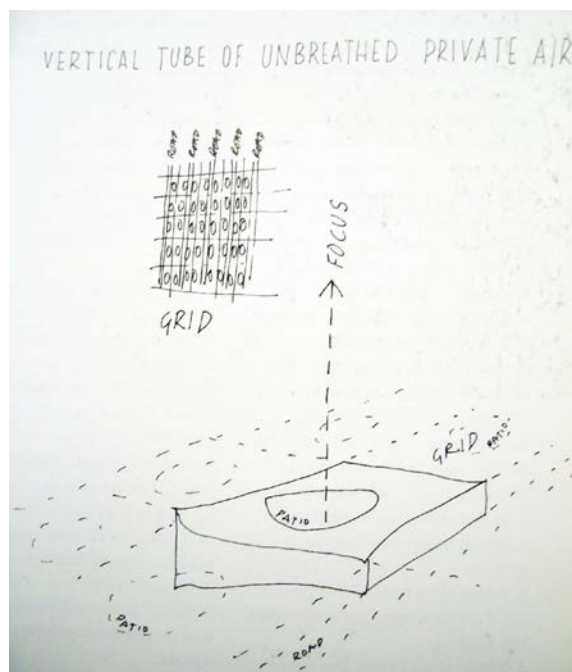
Imaginamos ahora la forma en que Allison pensaba la casa—exposición en sus primeros bocetos, a la manera del referido interior de coche, donde todas las funciones se hayan integradas. La estructura no tiene nada que ver con lo que nosotros vemos, ésta pertenece a la lógica interna del objeto pero no tiene por qué traslucirse. Lo que le llega al ocupante es una piel interna que envuelve el cubículo y todos sus «electrodomésticos integrados» mediante una superficie continua. Las sillas diseñadas para tal espacio se entienden ahora como los asientos de esa cabina, estáticos, fijos en su posición predeterminada, entregados a esa misma estética del «todo en su sitio». La silla anticipa esa independencia entre piel y estructura, de tal forma que la segunda no condicione la vocación orgánica de la primera. Tomando como referencia el automóvil no había duda de que el futuro debía de ser definitivamente biodinámico. (fig. 8)

Los muebles del Hortus Conclusus moderno

Si observamos las fotografías que los Smithson hicieron tomar de proyectos posteriores —véase Ansty Plum House, Wiltshire— veremos la continua insistencia en situar cuidadosamente sillas —modelos suyos o ajenos— en todas las terrazas, ventanas y porches haciendo referencia a ese momento de tranquila contemplación del paisaje circundante. Las sillas son minuciosamente colocadas en una escenificación del uso futuro anhelado por sus autores, son objetos cargados de un programa latente, signos de activación del espacio. (fig.9)

6. En SMITHSON, Alison. *As in Ds: an eye on the road*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2001

Fig. 10. «Tubo vertical de aire privado e irrespirado», diagrama para la Casa del Futuro. A&P Smithson. 1956



Las sillas de la Casa del Futuro cumplirán idéntica función pero en un sentido inverso. La buscada estaticidad de los muebles (apoyos fijos, mesa integrada...) hace referencia a un espacio doméstico introvertido, que se mira a sí mismo. Todas las piezas se esfuerzan en remarcar el carácter autorreferencial del espacio, ni siquiera se esfuerzan en mirar al patio central que domina la casa. La respuesta reside en el carácter deliberadamente oclusivo que desea enfatizar: la casa como un búnker. Resultan especialmente reveladores al respecto los dibujos que nos han llegado de una hipotética agrupación de estas casas. En ellos se nos muestra cómo las piezas se yuxtaponen directamente en una solución de continuidad que impide la posibilidad de practicar huecos para asomarse al paisaje. Las casas se concatenan unas a otras desdeñando lo que un exterior previsiblemente contaminado pudiera proporcionar. La casa es una suerte de «Hortus Conclusus» moderno, donde el jardín se encuentra debidamente encapsulado —no encontramos muebles allí, las dimensiones impiden hacer vida en él— dentro de la casa para dotarla de luz y de aire limpio, un tubo de aire privado y aún no respirado como Peter Smithson explicaría en su célebre esquema. (fig.10)

Son precisamente sus muebles los que servirán como elemento vehicular para explicitar deliberadamente esta reflexión. La sorprendente mesa hexagonal que es capaz de integrarse en el suelo nos hace un guiño literal al cuadro «El jardín del paraíso» de autor desconocido fechado alrededor del 1400. La feliz coincidencia hace de la mesa un objeto cargado de simbolismo que nos refiere directamente ese jardín idílico cerrado: una casa que sirve de filtro de las amenazas exteriores como el verdadero paraíso del futuro. (fig.11)

En 1955 —un año antes que la exposición del Daily Mail— el cineasta francés Jacques Tati estrena su película más exitosa *Mon Oncle* donde lleva a cabo una parodia blanca de la vida moderna y ultra-tecnificada de la familia Arpel a la que contrapone el encanto y la calidez de la vida

Fig. 11. «El jardín del paraíso», maestro del Middle Rhine. 1400 aprox.

Fig. 12. Fotograma de la casa de los Arpel en «Mon Oncle», Jacques Tati. 1957



tradicional del protagonista Monsieur Hulot. En el filme se realiza una puesta en escena de la pugna entre dos formas diferentes de vivir pero que en realidad representan a su vez el enfrentamiento de las dos corrientes de pensamiento de mayor protagonismo en el siglo XX: por un lado la del positivismo y la fe en el progreso tecnocrático aplicado a las esferas sociales y la del intento de un nuevo subjetivismo o vitalismo propulsado por Husserl, Heidegger, Bachelard o Merleau-Ponty. Los Smithson asumirán curiosamente ambos postulados indistintamente a lo largo de su carrera, sin embargo esta Casa del Futuro simboliza casi como ninguna otra la primera de las corrientes, por eso no es de extrañar que surjan importantes analogías entre la propuesta de los Smithson y la casa de los Arpel. Para mayor coincidencia el hecho de que el patriarca de los Arpel trabaje en una fábrica de plásticos y que su mujer tenga el característico nombre de Plasta nos hacen ver el carácter frío y ausente de memoria que para el autor que

representan la villa de plástico de los Arpel y los objetos que en ella habitan. (fig.12)

La casa y sus muebles se presentan como un traje incómodo para la moderna familia Arpel. La crítica es lógica puesto que cualquier costumbre doméstica vaticinada por los Smithson con veinticinco años de antelación se vería en ese 1956 —y en la actualidad— como una incómoda impostura. La película nos narra la vida de sus habitantes como la sucesión de esperpénticas escenas donde éstos se ven forzados a adecuar su vida y costumbres a una casa y unos objetos que, aunque confiados de las bondades del progreso tecno—científico aceptan de buen grado, a la postre les son completamente ajenos.

La «Casa del Futuro» quedará como un solitario naufragio dentro de la producción smithsoniana, que pronto olvidarán para dar paso a nuevas ideas. Sin embargo serán los diseños de mobiliario, y no serán pocos los casos a lo largo de la historiografía de la arquitectura moderna en que esto ocurra, los que realmente sean capaces de superar la temporalidad de la propuesta. Trascendiendo a su propia escala, los diseños de sus sillas, acaso lo único pensado para perdurar, se convierten así en los verdaderos portadores del contenido arquitectónico de la casa. A partir de 1956 los veremos habitando gran parte de sus casas esperando la llegada de ese impredecible futuro.

BIBLIOGRAFÍA

COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2013

COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: COAMU, 2010

DE FUSCO, Renato. *Historia del diseño*. Barcelona: Santa&Cole Publicaciones S.L. 2005

EMERY, Marc. *Muebles diseñados por arquitectos*. Barcelona: Editorial Stylos S.A. 1984

SMITHSON, Alison. *Cambiando el arte de habitar : piezas de Mies, sueños de los Eames, los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000

SMITHSON, Alison and Peter. *The heroic period of modern architecture*. London: Thames and Hudson, 1981.

SMITHSON, Alison. *As in Ds: an eye on the road*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2001

SMITHSON, Peter. *Peter Smithson, conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004

VAN DEN HEUVEL, Dick. *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2000