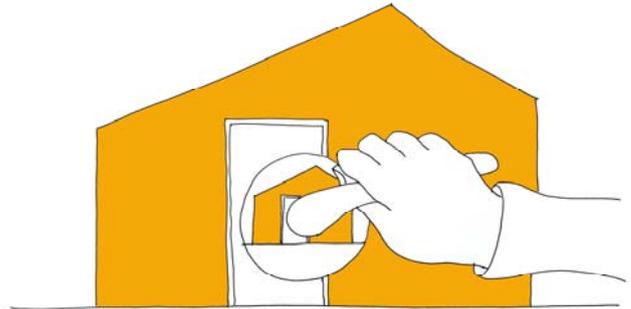


EL MUEBLE: *materia dúctil de la arquitectura*

Javier Blanco Martín

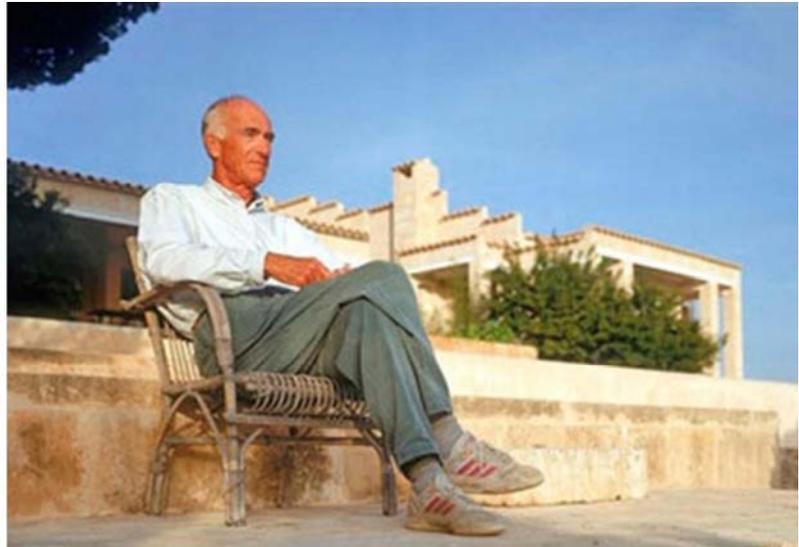
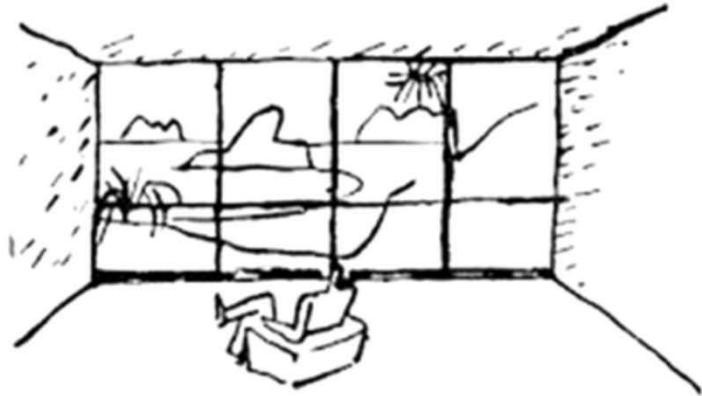
Dr. Arquitecto - Profesor de Proyectos Arquitectónicos
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



El origen de la arquitectura, como ya lo escribió Vitrubio, se encontraría en el fuego, una materia en combustión en torno a la cual se disponían los hombres para protegerse y reunirse. Se sentarían directamente en el suelo o bien sobre hojarasca, pieles, troncos de madera, piedras... de este modo aparece la hoguera en la *Casa Experimental* que se hizo en 1949 Alvar Aalto en Muuratsalo, alrededor suyo se organizan el resto de las dependencias de vivienda. El fuego fue el centro de la vida familiar, evolucionando desde un espacio no diferenciado del resto de hogar hasta el siglo XX, momento en el que se convirtió en una pieza altamente tecnificada con la aparición de los electrodomésticos, gracias a lo que se simplificaron las tareas domésticas¹ [3]. Esta idea primigenia es captada por los arquitectos como una idea-fuerza. Le Corbusier desde sus primeros proyectos en clave moderna ya se planteó que, como objetivo prioritario, la arquitectura no sólo debía ser un refugio protector, sino que desde su interior debía mirar al exterior para la contemplación del paisaje [1]. Y por tanto no serían los edificios los que se configurarían como meros objetos sobrepuestos para componer estratégicamente una imagen en un lugar. John Utzon en el primer esquema del cobijo que se hizo para su retiro en Can Lis [2] trazó una pieza curvada para sentarse a observar el Mediterráneo desde un acantilado. Desde ese dibujo casi iniciático este asiento aparece tratado como un sitial sagrado que proyecta radialmente unas aberturas en la caverna moderna que lo cubre. Aquí la arquitectura se presenta al servicio del mueble o viceversa, pero más bien se conforma todo ello en una unidad indivisible, se diluye la diferenciación entre la arquitectura y el mueble.

¹ Catharine Esther Beecher con el libro *The American's Woman's Home* editado en 1869, fue precursora en la búsqueda de soluciones que facilitasen el trabajo en la cocina, ideando fórmulas para crear soluciones continuas liberadas de obstáculos, primando la separación de funciones, de olores y humos, etcétera.

EL MUEBLE: MATERIA DÚCTIL DE LA ARQUITECTURA



[1] Le Corbusier. Río de Janeiro. 1929.

[2] John Utzon. Casa Can Lis, Porto Petro. 1972.

La fotografía de arquitectura añade intensidad a la conceptualización, cuestión por la que algunos autores presentan los edificios desnudos como objetos ensimismados; otros con enseres y mobiliario; en cambio, hay quienes consideran que no se puede prescindir de la presencia humana para dotar de sentido a la construcción arquitectónica, y no lo hacen para crear ambientaciones idealizadas sino para expresar el fin último de la arquitectura, el del habitar. Jean Pierre Junker hizo un fotomontaje [5] en el que duplicaba una fotografía del salón de la casa *Bianchetti*, la original refleja un frío e impersonal interior que contrapuso a una imagen tratada del mismo espacio pero dotado de vida, aparece amueblado y con sus habitantes acomodados, que transmite la idea de confort y de habitar. Le Corbusier, pese a que en algunas fotografías persigue contrastar su arquitectura con la estética de la moda y los avances de la época, como en la famosa fotografía de *Doble Casa* en Weissenhofsiedlung en la aparece una mujer apostada sobre un coche, en fotografías de casas procura que aparezcan objetos como si fueran de un visitante –aunque le pertenecían a él²-, unas gafas, un sombrero, etcétera, pero no confieren de domesticidad al espacio, no transmiten vida.

² COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2010.

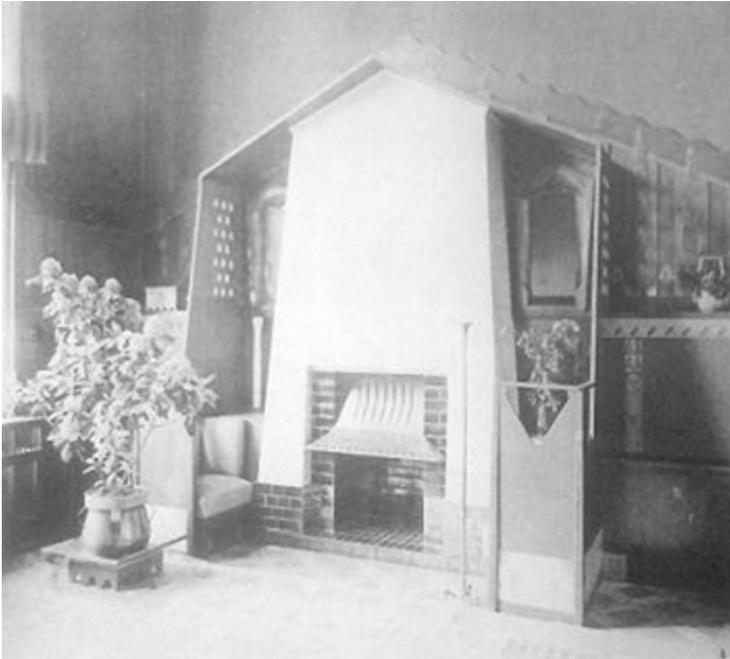
En la foto impostada que tomó en 1956 Nigel Henderson en Limerston Street [4], Alison y Peter Smithson, Paolozzi y el propio Henderson, escenifican el restablecimiento de las relaciones de continuidad y comunicación entre el espacio abierto/público y el cerrado/privado, que se habían perdido. Es decir, se trataba de recabar la atención de lo que fueron los orígenes de la vida en sociedad, alejados de la persistente idea de la caja arquitectónica como dispositivo protector y separador. La aparición de unas sillas –algunas diseñadas por los Eames- inducen a la leer la escena en clave de ruptura de barreras entre el hogar de la casa cerrado y la calle.

A través de la arquitectura, el hombre desde siempre ha buscado la forma de dar cuenta de su presencia en el mundo a través de construcciones lo más sólidas y perdurables en el tiempo. Sin embargo, no podemos obviar nuestro pasado nómada, cuyas construcciones efímeras lo eran todo y como tal arquitecturas-mueble. Haciendo un repaso de la historia encontramos en las cuevas habitadas cómo sus ocupantes tallaban formas para el acomodo personal, así como guardas y hornacinas para la custodia de sus enseres, e incluso enterramientos antropomórficos. En la *House of the Future* de los Smithson o la *Spray Plastic House* de David Green, referentes de cuevas de la modernidad, no se puede plantear una dicotomía entre lo es específicamente arquitectónico frente a lo que es mobiliario, donde difícilmente cabe desligar ambos conceptos: arquitectura y mueble.

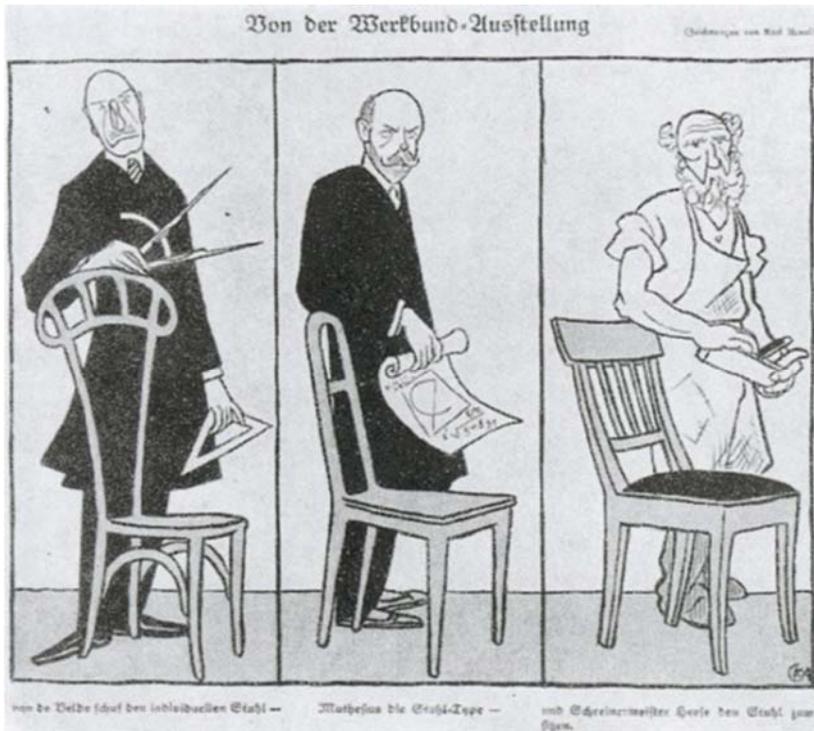
El Movimiento Moderno despojó la construcción de las abigarradas decoraciones de las tendencias y estilos precedentes. Sin embargo, la mayoría de los arquitectos que formaron parte de la modernidad diseñaron el mobiliario para incorporarlo a esa arquitectura desnuda, inicialmente como piezas autónomas que se pensaban y colocaban a posteriori. Ligado a esto apareció el mueble como objeto funcional de producción en serie, que contribuiría a la concepción de la “máquina de habitar” lecorbuseriana. Por el contrario, conviene recordar que muchos diseños se encadenaron a la concepción de la propia arquitectura material y formalmente, constituyéndose en miniarquitecturas como un proceso engranado desde el inicio del proyecto. De tal modo que los

muebles en la vivienda moderna abandonaron su condición de objetos autónomos, para convertirse en elementos funcionales ligados a la propia construcción. El tema de la chimenea, aun cuando pasó a ser un elemento anacrónico con la evolución de los sistemas de calefacción, ha sido siempre un foco de atención que simboliza el hogar y por ende la ancestral hoguera. Este recurso lo encontramos en numerosos ejemplos donde la chimenea viene recogida por la forma icónica de la casa en autores como Joseph Olbrich [6], Robert Venturi [7], o John Pawson.

Los cambios sociales llevaron a nuevos modos de vida principalmente para la mujer por su incorporación al trabajo fuera de la casa. Esto propició que se agilizaran las tareas domésticas con el desarrollo de los electrodomésticos y la estricta funcionalidad de los muebles para su implementación en casas ajustadas a la economía familiar, conllevando que fueran más impersonales. En el tránsito del siglo XIX al XX nos encontramos inmersos en el debate sobre el mueble [8] de fabricación seriada (Muthesius) frente al diseño personalizado (Van de Velde), y a su vez respecto al mueble del carpintero con un esquema estrictamente funcional. Charlotte Perriand y Eileen Gray, junto con otros diseñadores de la época mostraron el camino, a través del diseño, de las nuevas formas de vida que se iban imponiendo, perfilando muebles adaptados a todas las necesidades funcionales de esos usuarios modernos.



[6] Joseph Olbrich. Casa Olbrich, Darmstadt. 1900.
[7] Robert Venturi. Casa Tucker, Nueva York. 1975.



[8] Caricatura de Karl Arnold. Van de Velde, Muthesius y el carpintero. 1914.

El sistema (patente) del *Vagón Pullman* llamó la atención a muchos arquitectos como Loos, pues posibilitaba que un mismo habitáculo pudiera convertirse fácilmente en varios espacios según unos mecanismos móviles pudiera ser salón-restaurante durante el día y dormitorio en la noche. Esto aportaba una nueva concepción de versatilidad tanto de los espacios como de los propios muebles que fue aprovechado en numerosos diseños. Con el tiempo, la consideración del mueble como algo autónomo y diferenciado de la construcción fue cambiando para ser parte inherente a la propia arquitectura como configurador espacial y determinante en algunos casos de la propia forma de los edificios.



[9] Gerrit Rietveld. *El Núcleo de la Casa*. 1917.

[10] Charles W. Moore. *Sea Ranch Condominium*. 1965.



EL MUEBLE EDÍCULO de Mies. La idea de los edículos (entendidos como entidades menores dentro de otra mayor: *la casa dentro de la casa*), cabría interpretarse ya en la organización espacial de las viviendas de Wright alrededor de la escalera y la chimenea como elementos vertebradores de espacios. Gerrit Rietveld diseñó un módulo, que denominó *El Núcleo de la Casa* [9], para acoplarlo en el interior de cualquier vivienda como una estructura independiente del cuerpo principal. Dicho núcleo contenía un programa con las piezas más funcionales de un programa como eran el aseo y la cocina. Esta fórmula nos retrotrae a los baldquinos de los interiores de los templos de

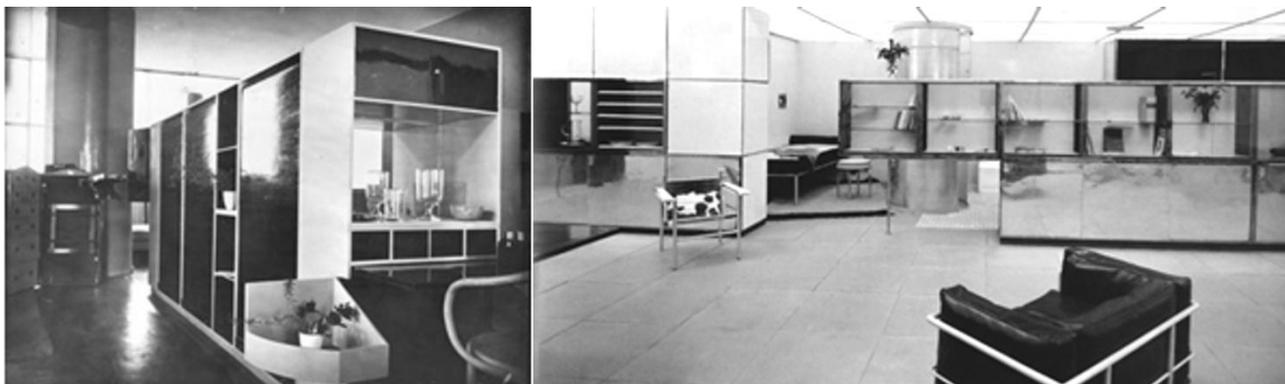
algunas culturas. En este sentido cabe observar el cuadro de *San Jerónimo en su estudio* (1474-75) de Antonello da Messina donde un escritorio de madera se convierte en un ente emancipado dentro de un templo construido en piedra. Al escritorio se accede subiendo unos peldaños, todo en él está estrictamente organizado con elementos fijos (estanterías, casilleros, mesa) y varios objetos, y el propio santo se ha despojado del sombrero de cardenal y descalzado aparentando estar retirado a un espacio propio respecto del resto del edificio. La incorporación de pequeños edículos definidos dentro de una envolvente o bien la alteración de los niveles del suelo y las formas de los techos a Charles Moore [10] le permitió generar ámbitos diferenciados sin necesidad de compartimentar con tabiquerías. El paradigma de la arquitectura moderna fue la *Farnsworth House* de Mies, donde un gran mueble irrumpe en medio de una planta diáfana. Este mueble que alberga los usos más restringidos (baño), era capaz de zonificar en torno a él espacios diferenciados (salón, comedor, cocina, dormitorio) dentro de la caja transparente, manifestándose como el único elemento visible en el paisaje.



[11] Aires Mateus. Casa en Azeitao. 2007.
 [12] Adolf Loos. Villa Möller, Viena. 1928.

EL MURO HABITABLE de Loos. En la rehabilitación de una antigua bodega para vivienda en Azeitao los hermanos Aires Mateus [11] consiguieron mantener el espacio diáfano de la nave destinado ahora a salón de estar y, a la vez, compartimentaron en altura el programa de la zona de noche con pequeños edículos “flotantes”(dormitorios y baños). Estos edículos blancos apoyan virtuosamente en un *muro poché* que envuelve perimetralmente la planta baja donde está el salón-comedor, dicho muro contiene armarios, cocina, aseo, escalera, etcétera. De esto modo el muro poché se convierte en un dispositivo funcional susceptible de ser ocupado e, incluso, habitado, y como tal se configura como un muro-mueble. En las *Maisons Jaoul* (1951) Le Corbusier cerró los testeros con muebles-estantería de madera y vidrio con el fin de diferenciarlos de los muros de

carga longitudinales de ladrillo, los aligeró y retranqueó sutilmente respecto de la estructura portante. De modo similar encontramos la solución de la *House Esherick* (1959) de Louis I. Kahn. Loos estructuró algunas de sus viviendas como una gran masa troquelada creando cavidades secuenciadas física y visualmente, como se aprecia en la *Villa Möller* [12]. Así el concepto de organización espacial que definió como *Raumplan* permitía ordenar espacios según su función e importancia en el contexto familiar. Los espacios se sucedían en distintos niveles y orientaciones, unos más abiertos y otros más cerrados. Confiaba en la mirada introspectiva, hacia el interior de la casa aprovechando las aberturas de luz natural con la intención de tensionar los diferentes espacios. Le Corbusier recordaba que Loos le dijo: “un hombre culto no mira por la ventana”³. Pese a que Loos confiaba a los habitantes la personalización del espacio desnudo proyectado por el arquitecto, sin ornato, la realidad es que, tanto por la disposición de las zonas de acomodo como por los acabados, el mobiliario se confundía con la construcción.



[12] Charlotte Perriant y Le Corbusier. Pabellón de Otoño. París. 1929.

[13] Le Corbusier. Pabellón Esprit Nouveau. París. 1925.

³ Le Corbusier. *La Ciudad del Futuro*. Ediciones Infinito, SRL, Buenos Aires. 1962, p. 126.

EL MURO MUEBLE de Le Corbusier pretendía generar continuidad espacial a través de los vacíos verticales y horizontales, mientras que separaba las zonas de funciones diferenciadas con muebles. Esto lo lograba con estanterías y mamparas flotantes que “no tocaban” los paramentos de la construcción, de tal modo que fluyera la visión y la luz por los suelos, los techos y las paredes. Algunos de sus muebles eran polifuncionales como el que expuso en el Pabellón Esprit Nouveau [13].

Lo que se refiere al acomodo en un edificio implica un estudio específico de su ergonomía, y por lo general requiere del uso de materiales más blandos. Un ejemplo que lo ilustra bien la diferencia entre la puerta de paso respecto a la del armario, pues ambas no dejan de ser puertas. No se encuentra una especificidad material y formal que caracterice a la arquitectura respecto del mobiliario, ni siquiera la movilidad y la escala son atributos suficientes que permitan un encasillamiento. Así, la discusión para definir lo que es propio de la arquitectura respecto al mobiliario, principalmente en lo doméstico, no parece posible, pues no son entidades autónomas, ni siquiera complementarias, sino que se trata de una concepción unitaria al servicio del ser humano.



THE FURNITURE: *ductile matter of architecture*