

INTRODUCCIÓN. DE LA CUCHARA A LA CIUDAD. EL ARQUITECTO COMO DISEÑADOR INTEGRAL 11

INICIOS DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL: LA ARMONÍA COMO OBJETIVO.

En la segunda mitad del siglo XIX, el movimiento Arts&Crafts, liderado por William Morris e influido por las ideas anti-industriales de Augustus Pugin y John Ruskin, defendió con fuerza la recuperación de la artesanía. Según sus principios, la producción en serie despoja al objeto de su dignidad y degrada tanto a quien lo fabrica como a quien lo utiliza. De este modo, surge una conciencia social en torno al proceso de creación, que involucra a todos los participantes. Los arquitectos, movidos por esta visión, recurrieron a artesanos y talleres para lograr una integración armónica entre la arquitectura y los interiores de sus obras. En este contexto, a finales de siglo, surgió el Art Nouveau o Modernismo, un incipiente movimiento internacional que, adoptando diferentes nombres según los países, buscó crear un arte nuevo, llevando al extremo la expresividad arquitectónica y asumiendo el papel del artesano en el diseño, no sin revelar también sus limitaciones.

Los arquitectos perseguían la idea wagneriana de la obra de arte total, una unidad espiritual y estética en cada proyecto. En la búsqueda del control del ambiente construido y habitable, la definición del espacio no se confiaba exclusivamente a las condiciones de la envolvente, sino también a las de los objetos que lo ocupaban¹. Por ello, figuras como Henry van de Velde, Carlo Bugatti, Antoni Gaudí, Hector Guimard, Hendrik Berlage, Charles Rennie Mackintosh, Josef Maria Olbrich o Josef Hoffmann diseñaban personalmente - o en colaboración estrecha con otros diseñadores - el mobiliario y los objetos decorativos de sus obras. En la mayoría de los casos, estos elementos no eran concebidos como encargos paralelos o posteriores, sino como partes inseparables del proyecto arquitectónico. Todo se concebía para un espacio específico. Fue Hoffmann quien rompió esta tendencia al fundar los *Wiener Werkstätte*, destinados a la producción y comercialización de sus muebles y, posteriormente, los de otros arquitectos. Con ello, dio un paso decisivo en la afirmación del arquitecto como diseñador industrial.

Frank Lloyd Wright, al otro lado del Atlántico, desarrollaría diversos estilos a lo largo de su vida, pero siempre con una clara actitud integradora, creando un sistema arquitectónico que abarcaba todas las escalas de lo diseñado: desde la composición general del edificio hasta los más particulares detalles decorativos, el diseño de mobiliario, tiras de madera en paredes y techos, vidrios, lámparas, vajillas y tejidos, en absoluta coherencia geométrica con su arquitectura².

El surgimiento pleno de la sociedad industrial y las vanguardias artísticas europeas provocaron una transformación profunda en la manera de concebir la arquitectura, aparejada de un espíritu de cambio y transición social. Con sus textos y proyectos, Adolf Loos inauguró un diseño despojado de ornamentos y centrado en la función.

Ya en 1914 el *Deutsche Werkbund* se había consolidado como una asociación influyente. Sus publicaciones, exposiciones y conferencias ejercieron un notable impacto en la definición del concepto de diseño en Alemania. Significativamente emplearía como lema “Desde los cojines de los sofás hasta la construcción de ciudades” (*Vom Sofakissen zum Städtebau*), que retomaría después la Bauhaus de distintas maneras. Bajo esa consigna, el Werkbund aspiraba a integrar arquitectos, artistas e industriales de diversos ámbitos de la producción y el diseño, con el propósito de fomentar no solo el desarrollo económico e industrial, sino también la consolidación de un estilo propio que representara a Alemania y le otorgara una ventaja competitiva en un contexto internacional³.

El trabajo del arquitecto Peter Behrens con la empresa AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) fue decisivo para el desarrollo del diseño industrial y constituyó un referente revitalizador para el Werkbund, del cual era miembro fundador desde 1907. Contratado ese mismo año por la compañía eléctrica como director artístico, Behrens asumió el reto de diseñarlo todo: arquitectura, producto y diseño gráfico. La emblemática Fábrica de Turbinas de 1909 y la primera identidad corporativa de la historia son prueba de su capacidad para unificar arquitectura, publicidad y diseño de productos - como hervidores, ventiladores y lámparas - en un lenguaje visual coherente. Enfrentado a problemas tan diversos, Behrens encontró en la sistematización racional la única vía posible para articularlos, proponiendo además una unidad que trascendía lo meramente estilístico y que se vinculaba con la idea de estandarización defendida por Hermann Muthesius, quien citaba precisamente su hervidor de agua como paradigma de “la buena forma” alemana⁴.

A los veinticuatro años, Walter Gropius trabajaba en el taller de arquitectura y diseño de Behrens, donde tuvo su primer acercamiento al abordaje sistemático de los problemas arquitectónicos. Tras su experiencia en la guerra, regresó a Alemania convencido de la necesidad de transformar tanto la arquitectura como el diseño de productos industriales. Con ese propósito, se integró en diversos grupos de artistas y arquitectos que defendían cambios radicales. Entre estos personajes se encontraba Bruno Taut, cuya influencia resultó significativa en el pensamiento de Gropius, como lo refleja el manifiesto que Taut publicó en 1914:

“¡Vamos juntos a construir un edificio magnífico! Un edificio que no sea tan sólo arquitectura, sino que en él todo - pintura, escultura, todo reunido - creará una arquitectura grandiosa en la que de nuevo se fundirá con las otras artes. Así la arquitectura será el marco y el contenido, todo al mismo tiempo”⁵.

En 1918, Gropius participó activamente en los movimientos de renovación artística al integrarse como secretario general del *Arbeitstrat für Kunst* y unirse al *Novembergruppe*, un colectivo multidisciplinar que fomentó el intercambio entre distintas expresiones culturales y reunió a futuras figuras de la Bauhaus. Gropius también formó parte del *Gläserne Kette*, un círculo de amigos concebido como una logia secreta, cuyo nombre aludía a los proyectos de arquitectura en vidrio promovidos por Bruno Taut. La propuesta expresionista de éste exploraba el potencial del cristal en distintas escalas y encontraba en la experimentación un medio para articular ideales arquitectónicos. Tal como sucedió en otras vanguardias, los juguetes se convirtieron para ellos en vehículos de reflexión creativa, y muchos arquitectos diseñaron sus propios modelos como manifiestos materiales de su pensamiento. Un ejemplo paradigmático es el conjunto *Dandanah, The Fairy Palace*, creado por Taut en 1919: piezas de vidrio coloreado que simbolizaban sus “utopías cristalinas”⁶. Estas visiones, a su vez, influyeron en la célebre xilografía expresionista de Lyonel Feininger, *La Catedral del Futuro*, que ilustraría el manifiesto fundacional de la Bauhaus.

Como subraya Rodríguez Morales⁷, el concepto de *Gestalt* como una postura en la que se estudia un sistema de manera holística e integral fue cultivado por Gropius durante toda su vida profesional. En el Manifiesto de Weimar lo expresa de la siguiente manera:

“[...] estos hombres, de común espíritu, sabrán como diseñar armónicamente edificios en su totalidad: estructura, acabados, ornamentación y mobiliario”⁸.

Y de alguna forma, Gropius retomaría nuevamente tanto el lema del *Deutsche Werkbund* –“Desde los cojines de los sofás hasta la construcción de ciudades”-, como las palabras de Bruno Taut - “la arquitectura será el marco y el contenido, todo al mismo tiempo”-, durante la etapa de Dessau, al presentar el nuevo plan de estudios de la Bauhaus:

“La Bauhaus intenta contribuir al desarrollo de la habitación –desde el artículo más simple hasta la vivienda completa– de una manera que esté en armonía con el espíritu de la época”⁹.

En consecuencia, la concepción del diseñador integral, capaz de abordar desde el diseño gráfico hasta los productos y la arquitectura, se consolidó como una postura ampliamente aceptada en estos años.

Así, en los talleres de la Bauhaus, en su mayoría dirigidos por arquitectos, nacerán de manos de Marcel Breuer (o de Mart Stam, o incluso de Mies van der Rohe, según otros¹⁰) los primeros muebles de tubo de acero de la historia y, con ellos, también se fue perfilando el “diseño industrial” para designar la nueva profesión. Los arquitectos racionalistas hicieron de ello una revolución y reivindicaron el diseño industrial como disciplina autónoma.

EL DISEÑO COMO EXPERIMENTACIÓN Y MANIFIESTO FUNCIONALISTA

Le Corbusier y Mies van der Rohe habían pasado, al igual que Gropius, por el estudio de Behrens. El maestro francosuizo reivindicaría que las casas se construyeran como los coches, e incluso se aventuraría a diseñar uno en 1936 para el concurso organizado por la Société des Ingénieurs de l'Automobile, el *Voiture Minimum*¹¹. La máquina como modelo funcional para ciudades, casas y sillas, ponía de manifiesto su búsqueda de la perfección racional y la defensa de que “el arte decorativo moderno no tiene decoración”, donde el “mueble-tipo” nace de “necesidades humanas-tipo”¹² y, por tanto, donde definir la escala humana precisa se convierte en algo prioritario, al igual que lo es para la arquitectura. De su estudio nacerían algunos de los muebles de arquitecto más icónicos de la historia del diseño, fruto de su pronta admiración por los primeros muebles industrializados de Thonet, y de su imprescindible colaboración con Charlotte Perriand, quien también trabajaría con autores como Jean Prouvé, un arquitecto con una producción de objetos mucho más acorde a las lógicas de la prefabricación y la industrialización.

Y lo mismo se puede decir de Mies van der Rohe, cuya preocupación por el mobiliario surgió de Lilly Reich. Si bien la mayoría de sus muebles no son precisamente ejemplos de soluciones adaptadas a una eficiente fabricación en masa, son brillantes y ligeras representaciones de la voluntad de una época por crear un mobiliario moderno, acorde a su nueva arquitectura. Además, a pesar de algunas contradicciones nacidas de la euforia racionalista, sirvieron de base para que otros arquitectos persiguieran también un diseño moderno, pero desde una alternativa más humanista.

Si bien estos objetos parecen indisociables de la creación de un nuevo tipo de espacio moderno, especialmente presente en el ámbito doméstico, su carácter incipiente y las distintas investigaciones sobre sus cualidades planteadas por unos y otros autores dotaban al mobiliario de una gran autonomía, actuando como un campo sembrado para la investigación, como se puede apreciar en las obras de autoras como Eileen Gray.

Con una preocupación similar en mente, Alvar Aalto adaptó la lógica racionalista a su vocabulario orgánico y cambió el tubo de acero centroeuropeo por el uso sistematizado de la madera laminada, lo que entroncaba bien con el paisaje finlandés de sinuosos lagos y bosques, y también con la búsqueda de calidez de los países nórdicos, así como de Inglaterra y Estados Unidos. Figuras como Gunnar Asplund, Arne Jacobsen, Eero Saarinen, Richard Neutra, Charles y Ray Eames, etc. representan esa continuidad organicista, explorada a través de distintos materiales. Se trata de un singular periodo de efervescencia experimental, donde los arquitectos son verdaderos inventores de objetos bellos y funcionales, que se diseñan siempre en relación con el cuerpo humano. La prolífica pareja conformada por Charles y Ray Eames, “un arquitecto y una pintora”¹³, son probablemente los que mejor representan el eslogan del título, habiendo diseñado un sinnúmero de cosas de diferente escala y función: desde juguetes y mobiliario, hasta arquitectura, películas y métodos expositivos; algo que les haría ganarse el apodo del “Continente Eames”¹⁴.

Fruto de esta vertiente experimental, Aalto fundó la exitosa empresa ARTEK, junto con su esposa Aino, Maire Gullichsen y Nils-Gustav Hahl, para comercializar sus diseños de mobiliario. Edificios como el Sanatorio de Paimio, obra de Aalto de los años treinta, o el Hotel SAS de Copenhague, diseñado por Arne Jacobsen en la década de los sesenta, se entienden como ejercicios indiscutibles de diseño integral, además de haberse producido para ellos elementos singulares de mobiliario que han logrado alcanzar una repercusión igual o mayor que la de los propios edificios que los albergan.

HACIA EL DISEÑO DEL ENTORNO: ESTRATEGIAS Y PROCEDIMIENTOS INTERDISCIPLINARES

Ya en la década de los años cincuenta, la Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm formuló como lema “Desde la cuchara hasta la ciudad”¹⁵. A pesar de que Max Bill mantuvo una postura crítica en algunos aspectos frente a la Bauhaus, con el tiempo reconoció la relevancia que tuvieron para él los casi dos años de formación que allí completó, al considerarla un punto central donde las disciplinas se superponen y desde el cual lo creado adquiere un sentido de responsabilidad personal respecto de la sociedad y su entorno, de la cuchara a la ciudad¹⁶.

Bill encontró en ese “diseño del entorno” una idea capaz de dar unidad a toda su obra. Obras de arte, objetos y arquitectura tienen algo en común: la satisfacción de las necesidades del hombre, ya sean estas espirituales o materiales. Todos ellos están en el espacio físico donde se desarrolla la actividad humana y constituyen el marco de nuestra existencia. El entorno, desde el objeto más pequeño a la ciudad, es algo que debe y puede ser pensado de modo unitario para mejorar la calidad de vida diaria. De este modo, el célebre lema “de la cuchara a la ciudad”, empleado reiteradamente por Bill en sus escritos, resume su idea respecto a la manera en que debe abordarse la configuración de dicho entorno. Su conferencia en el Werkbund suizo de 1948 “belleza de la función, belleza como función” se alejaba del discurso funcionalista para proponer la belleza como una función más a cumplir por cualquier arquitectura u objeto que se diseñe.

La intención de los docentes de la HfG de aplicar un enfoque científico a ese diseño “desde la cuchara hasta la ciudad”, se tradujo en una fusión de estrategias, técnicas y procedimientos provenientes de distintas disciplinas. Durante la jornada de la Werkbund suiza y alemana Baden-Württemberg, realizada en Ulm en 1956, Bill presentó la posibilidad de trasladar al diseño la *morfología*, utilizada en biología para el estudio y clasificación de las formas naturales. Este método proponía, a partir de ciertos parámetros específicos, la generación combinatoria de un campo de variantes de diseño. De este modo, el diseñador podía explorar numerosas alternativas y minimizar errores o decisiones subjetivas. Bill subrayaba la importancia de esta investigación de posibilidades, aplicada tanto en su obra plástica como en el diseño, y en 1956 sorprendió a la Werkbund al ejemplificarlo con el caso de una cuchara: definir parámetros como material, forma o medios de producción y, a partir de ellos, desplegar todas las variantes posibles; algo que después Guy Bonsiepe reflejaría en uno de sus famosos esquemas gráficos¹⁷. Bill fue así uno de los primeros en reconocer el

potencial de este proceso iterativo y a la vez promovió la aplicación de esta estrategia dentro del Departamento de Arquitectura como recurso para el diseño arquitectónico¹⁸. Era por tanto una herramienta aplicable en el diseño desde la cuchara hasta la ciudad.

También en los años cincuenta, el arquitecto y crítico Ernesto Nathan Rogers, director durante más de una década de la revista *Casabella*, formuló el concepto “*dal cucchiaino alla città*”, retomando propuestas anteriores, para intentar delimitar el ámbito creativo de los arquitectos. En su editorial para la revista *Domus* en 1952, el arquitecto italiano presentó una concepción holística de la arquitectura: una práctica en la que el diseñador, con una visión totalizadora, sería capaz de abordar y resolver los problemas de la humanidad mediante el diseño, abarcando desde objetos cotidianos como una cuchara hasta la complejidad de una ciudad entera. Para él, diseño y urbanismo eran tarea del arquitecto y se interconectaban a través de un repertorio creciente en escala: diseño de objetos, diseño industrial, diseño de mobiliario, interiorismo, arquitectura doméstica, pública, planeamiento, paisajismo, diseño territorial, etc.¹⁹.

La célebre expresión adoptada por Rogers refleja la actitud que, en su opinión, debería guiar a todo arquitecto. Mientras que muchos tienden a mantener cierta distancia, los diseñadores suelen apostar por vínculos de confianza y creatividad con los futuros usuarios de sus productos, favoreciendo dinámicas de colaboración, sobre todo en el terreno artesanal e industrial. El arquitecto, entonces, podría inspirarse en esta manera de trabajar: impulsar procesos colaborativos y transdisciplinares, desarrollar enfoques participativos y recurrir a herramientas y métodos que permitan gestionar mejor la complejidad. Una atención más profunda a los factores humanos y antropológicos, junto con la disposición a escuchar, abriría el camino hacia una transformación radical de la práctica arquitectónica²⁰.

DE LA BÚSQUEDA DE LA BELLEZA AL DISEÑO COMUNICATIVO DE COMPONENTE INTELECTUAL

En esos años de tardía posguerra surgiría en Italia el *Bel Design*, una respuesta a las necesidades cotidianas de la población que aspiraba a una elevada calidad estética. Este estilo, símbolo de la modernidad y la elegancia italianas, fue fruto de la colaboración entre talentosos arquitectos diseñadores y empresas dispuestas a innovar en los procesos productivos. Frente a los grandes maestros del Movimiento Moderno, que ejercieron de diseñadores por el interés, a menudo utópico, de crear estructuras habitables completas, estos arquitectos son a menudo individualistas.

A veces, el diseño estaba a cargo de arquitectos titulados que, sin ejercer la arquitectura de manera tradicional, dedicaron su carrera por completo al diseño industrial, como Achille Castiglioni. Sin embargo, la mayoría de los protagonistas eran arquitectos con una destacada trayectoria profesional que también creaban notables piezas de diseño: Gio Ponti, Franco Albini, Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Marco Zanuso, Mario Bellini o Gae Aulenti, entre otros. Esta búsqueda de la belleza no contradecía la funcionalidad, sino que

la enriquecía. Como señala Capella “los arquitectos se han convertido en estetas, pero sin perder nunca de vista la función de cada pieza; ya no trabajan para experimentar, sino para nutrir una industria que necesita renovar su repertorio.”²¹

En respuesta a esa excesiva bonanza del diseño, a finales de los años sesenta, y empapados de los movimientos políticos de la época, los arquitectos más jóvenes y teóricos promoverían el Diseño Radical, apoyados en el proceso creativo defendido por el influyente y polifacético diseñador Bruno Munari. Este movimiento se manifestaría en Italia especialmente, en grupos como Archizoom, Superstudio, Global Tools, Alchimia, o Memphis, pero también en Inglaterra, con Archigram, o en Austria, con arquitectos como Hans Hollein y Coop Himmelb(l)au. Existe un fuerte componente intelectual en todas sus propuestas y una cierta agresividad contra el diseño oficial, con duras críticas especialmente dirigidas hacia el Movimiento Moderno, como manifiesta bien la *Silla Mies*, un plano inclinado confeccionado con lona elástica. Hay una voluntad comunicativa y crítica cuyo mayor fruto no se manifestará en los productos sino especialmente en revistas como *Casabella*, *Domus* y *Lotus*.

MICROARQUITECTURAS: EL DISEÑO COMO ARQUITECTURA

Durante la década de los ochenta resurgió un fuerte interés de los arquitectos por el diseño. Reconocidas figuras con una sólida trayectoria comenzaron a crear sillas, lámparas, cafeteras o joyas, no tanto con la intención de innovar, sino de condensar en estos objetos la esencia de su arquitectura. Cada pieza se convirtió así en una pequeña manifestación del estilo y la identidad de su autor.

Como hemos visto, el mobiliario siempre se ha prestado como apoyo de la investigación formal, permitiendo que determinadas ideas se llevaran a la realidad, especialmente en ocasiones en las que estas son rompedoras o decididamente utópicas. Algo que en el campo de la arquitectura habría sido mucho más costoso y requerido de mayor tiempo y esfuerzo, en un ámbito de menor escala permitía la construcción de ciertos “manifiestos”, casi como si se tratara de una suerte de arquitectura a pequeña escala.

Tal es el caso de algunas de las propuestas llevadas a cabo por equipos como el ya mencionado Superstudio u otros emblemáticos diseñadores como Ettore Sottsass, por ejemplo. En el caso de los primeros, sus superficies reticuladas, que conforman el soporte de ideaciones como el Monumento Continuo o los Histogramas de arquitectura, alcanzan una materialización física en la serie de mobiliario Misura, que se extiende incluso a prendas de vestir que portan los propios diseñadores. La abstracción formal de Superstudio permite el tránsito de escala con facilidad, al igual que ocurría con algunos de los diseños de Josef Hoffmann, en los que los objetos de mobiliario y otros enseres domésticos pueden entenderse como una suerte de microarquitecturas, mientras que algunos de sus proyectos arquitectónicos juegan con formas más propias del mobiliario aumentadas de escala²².

Esta misma idea, pero con un carácter más figurativo, la encontramos en diseños como los juegos escalares planteados por Frank Gehry a partir de objetos cotidianos, inspirados en la producción de artistas como Claes Oldenburg, o el conocido “Big Duck” defendido por autores como Robert Venturi y Denise Scott Brown como una clara muestra de la “arquitectura-signo” o “arquitectura parlante”. Algo similar puede observarse en otro de los autores más importantes de la posmodernidad en arquitectura, como es Aldo Rossi. En muchos de sus dibujos, las realidades urbanas se mezclan con objetos cotidianos fuera de escala. Vasos y botellas y, especialmente, teteras y cafeteras, pueblan las representaciones de sus entornos domésticos, a la vez que se convierten en protagonistas de sus propuestas para la ciudad, prestando su forma a algunas de las construcciones que la pueblan.

En este tránsito de formas entre lo cotidiano y lo arquitectónico, y siguiendo las alusiones a Rossi y Venturi, destaca una interesante iniciativa llevada a cabo por la empresa italiana Alessi. Con el clarificador título de “Tea & coffee piazza”, se propuso entre 1979 y 1983 el desarrollo de una serie limitada de juegos de té y café a once estudios de arquitectura. Coordinada por Alessandro Mendini, esta colección permitía una exploración libre de motivos formales y arquitectónicos aplicados al ámbito del diseño de producto, la cual cada estudio llevó a cabo de manera más o menos directa y reconocible, siendo precisamente los diseños de Rossi, junto con el de Charles Jencks, los que más juegan con la idea de la representación de una suerte de conjunto arquitectónico o, incluso, de carácter urbano.

La iniciativa de Mendini ejemplifica bien el espíritu del arquitecto postmodernista y la actitud general que toma ante el diseño, entendiéndolo como un experimento arquitectónico a pequeña escala. Como subrayan Juli Capella y Quim Larrea, “sus objetos son pequeñas plazas, pequeños rascacielos, pequeñas fuentes [...] en realidad no son objetos, son simples transferencias arquitectónicas, paráfrasis, metáforas”. Y continúan refiriéndose a *La Conica*: “Solo Aldo Rossi con su cafetera producida en gran tirada ha roto este muro y ha sabido conjugar una relación verdadera, una combinación real entre arquitectura y objeto industrial, abriendo las puertas de una posible vía, inédita y directa, entre las metodologías de la arquitectura y el diseño”²³.

En esta misma línea, que continuaba las exitosas colaboraciones que mantuvieron con arquitectos como Michael Graves o Aldo Rossi, Alessi volvería a lanzar otra ambiciosa propuesta, la serie “Tea & coffee towers”, coordinada nuevamente por Alessandro Mendini. La iniciativa contaba con veintidós estudios jóvenes, aunque de dilatada carrera, caracterizados por su carácter innovador y su trabajo sobre la forma arquitectónica. El propio Mendini, en uno de los textos introductorios a la publicación que recoge las diferentes propuestas, titula a su ensayo “el diseño como arquitectura”, enfatizando ese carácter experimental que el diseño de objetos tiene para los arquitectos, y que permite una libertad creativa que a veces se ve limitada por las propias constricciones del ámbito arquitectónico²⁴.

Casi en paralelo temporalmente, y prácticamente hasta la actualidad, la también italiana Cleto Munari se ha servido de la colaboración con profesionales de diferentes ámbitos, que van más allá del diseño, para el desarrollo de singulares colecciones de

objetos. De entre sus colaboraciones con arquitectos destacan los diseños de mobiliario, objetos de escritura, jarrones y piezas de vidrio, o algunos diseños de juegos de té y café y otros objetos en plata, muy similares a los propuestos por Alessi. Quizá la más conocida y celebrada sea la colección de joyería, compuesta por un gran número de piezas en cuyo desarrollo colaboraron nombres como Ettore Sottsass, Peter Eisenmann, Hans Hollein, Arata Isozaki o Robert Venturi, entre otros.

Otro de los casos significativos es el de Swid Powell, empresa creada en las primeras décadas de los años ochenta con la que colaborarán nombres como Stanley Tigerman, Richard Meier o nuevamente Robert Venturi y Denise Scott Brown, principalmente en el diseño de vajillas, y de cuya colección se celebró una retrospectiva entre septiembre de 2007 y enero de 2008 en la Galería de Arte de la Universidad de Yale con el sugerente título de “La mesa del arquitecto: Swid Powell y el diseño posmoderno”. Durante las últimas décadas del siglo XX, y también de los 2000 en adelante, será recurrente la colaboración entre estas marcas especializadas en el diseño de utensilios domésticos y algunos de los arquitectos mencionados.

¿DISEÑAR UNA CUCHARA PARA CAMBIAR LA CIUDAD? PROCESOS CREATIVOS COMPARTIDOS

Carla Venosta retomaría el lema de Nathan Rogers en la exposición que comisarió en 1983, con el título *Dal cucchiaino alla città nell'itinerario di 100 designers* (en castellano, *De la cuchara a la ciudad en el itinerario de 100 diseñadores*), organizada en el Palazzo dell'Arte de Milán, con motivo del Congreso del ICSID (International Council of Societies of Industrial Design, hoy WDO - World Design Organization), del que fue vicepresidenta entre 1979 y 1981. La diseñadora italiana reflexionaba sobre la expresión de Rogers y explicaba que él trataba de identificar un objeto de forma elemental, como una cuchara, con algo mucho más general que se interrelacionaba con el usuario de forma directa a través de correspondencias funcionales simples, mientras que en la ciudad esas relaciones son bastante más complejas. Pero lo que legitimaba a los arquitectos a hacerse con las riendas del diseño a pequeña y gran escala es que ambas comparten un mismo proceso creativo.

Y de nuevo retomando el título de Rogers, pero transformándolo con cierta intención, varios diseñadores se juntaron en el año 2020 tras la experiencia vivida con el COVID-19 para reflexionar sobre los retos a los que se tienen que enfrentar los diseñadores en la actualidad. El elocuente título *Disegnare un cucchiaino per cambiare la città*, recoge en una publicación esta experiencia inspirada en una idea de Claudio Larcher, y llevada a cabo con la colaboración de Andrea Branzi, en la que un grupo de diseñadores italianos emprende el ascenso hacia la cima de una montaña, en el corazón de las Dolomitas, con el propósito de generar una reflexión colectiva sobre los nuevos escenarios y desafíos que atraviesan el diseño contemporáneo, y las transformaciones en los modelos, los mercados y las escalas que responden al tránsito entre la ciudad física y la digital.

Y es que hoy, en pleno auge de la era digital, vivimos un momento definido por la irrupción de la inteligencia artificial. Más allá de nuestra postura frente a ella, esta tecnología se ha establecido como una herramienta creativa transversal, con presencia en múltiples disciplinas, entre ellas la arquitectura y el diseño. Esto nos lleva a una pregunta fundamental: ¿la inteligencia artificial se presenta como un posible reemplazo del talento creativo, o más bien como un medio para potenciar la imaginación humana? La práctica de la arquitectura y del diseño contemporáneo —o al menos una parte de ella— observa con atención y curiosidad estos nuevos procesos.

Lo cierto es que la inteligencia artificial se ha convertido en un nuevo co-diseñador capaz de acelerar procesos y expandir los límites de la creatividad, desde la arquitectura —donde genera en minutos modelos que antes requerían días— hasta el diseño de producto, como demuestran proyectos como la colección *Spawns* de Oio o la serie *A.I.* de Philippe Starck, que fusionan intuición humana, tecnología y artesanía para redefinir la relación entre creación y máquina. Ahora bien, analizando los resultados de estas cucharas, de estas sillas, de estas nuevas arquitecturas, cabe preguntarse: ¿los nuevos objetos, las nuevas construcciones, conectan realmente con las personas para las que son creados?, ¿son mejores que los objetos o edificios que a menudo reemplazan?

¿OCUPA EL DISEÑO UNA POSICIÓN MARGINAL PARA LOS ARQUITECTOS?

Cuando uno abre cualquier libro de historia del diseño industrial, percibe la importancia del arquitecto en su gestación: los arquitectos han sido los responsables de muchas de las piezas más significativas del siglo XX y además se les puede considerar como los inventores de la disciplina. Si bien en la actualidad el diseño industrial ya presume de una consolidada independencia y los mejores productos no salen de estudios de arquitectura, muchos arquitectos siguen ejerciendo una labor integral en su profesión y crean objetos en continuidad con su obra arquitectónica.

En el prólogo de su libro *Arquitecturas diminutas. Diseños de arquitecto en el siglo XX*, Juli Capella se refiere a los variados objetos creados por los arquitectos como “hijos de segunda”, nacidos a veces como entretenimiento o como experimento, pero casi siempre de forma marginal respecto a la obra arquitectónica de los autores²⁵. Para evidenciarlo, menciona más adelante las carreras profesionales de muchos de los que actuaron en el mundo del diseño de forma brillante, como Hoffmann, Breuer, Mies, Aalto o Jacobsen, donde la atención a este ámbito fue menguando claramente a medida que aumentaba su parcela edificatoria. Aun siendo esto cierto en muchos casos, como se ha tratado de mostrar en este prólogo, el papel de cada arquitecto ante el diseño va también cambiando según el contexto y momento en el que actúa.

Aunque de forma sintética, se aprecia bien en este recorrido la doble concepción del diseño integral, a lo que Mark Wigley se refiere como “la implosión del diseño”, es decir, la concentración del diseño hacia el interior en un único espacio arquitectónico, y “la

explosión del diseño”, la expansión del diseño hacia el exterior, para llegar a todos los puntos posibles del mundo. Los arquitectos “pasan (así) de diseñarlo todo en una única obra de arquitectura a añadir una huella arquitectónica en todo”²⁶.

La casuística es verdaderamente amplia: a veces, un pequeño objeto nace para dar coherencia a un espacio; en otras ocasiones le sirve al arquitecto como elemento de experimentación o para defender unos ideales determinados; y a menudo el producto sintetiza y condensa una manera de hacer o los principios compositivos de un autor de forma verdaderamente ejemplar. Las páginas que se desarrollan a continuación dan buena cuenta de ello: la comprensión del *ambiente* de Charlotte Perriand como la creación de una experiencia integral para el usuario; la concepción de la casa Davies de Anshen & Allen como una síntesis entre arquitectura, paisaje y diseño interior; el trabajo como diseñador de Isaac Díaz Pardo para el Museo Carlos Maside, en el que combina tradición y modernidad en el diseño de espacio y mobiliario; la creación de muebles y juguetes de Norman Cherner en su papel de arquitecto-diseñador integral; la voluntad higienista de Le Corbusier, que respondía con sus diseños a las exigencias médicas y tecnocientíficas de la vida moderna, o la muestra de la silla BK10, de Bodil Kjaer, como expresión de los vínculos con el paisaje y con el mundo interior escandinavo.

La lúcida reflexión que hace Marc Emery en su libro *Muebles diseñados por arquitectos*, puede servir para concluir el presente texto, extendiendo su afirmación más allá del mobiliario, *desde la cuchara a la ciudad*:

“Los arquitectos no fueron los únicos diseñadores de muebles de su época, y ni siquiera los mejores. Sin embargo, fueron de los pocos que, dada su posición, quizá más que otros artistas, entendieron que las fuerzas de la producción en serie, el funcionalismo, la tecnología, el cambio de hábitos y los movimientos sociales alteran en profundidad la sociedad moderna y con ese conocimiento expresaron sus sentimientos”²⁷.

Nieves Fernández Villalobos

Profesora Titular y Directora del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid.

(nfvillalobos@uva.es)

Alberto López del Río

Profesor Ayudante Doctor, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid.

(alberto.lopez.rio@uva.es)



¹ SAARINEN, E., *The Search for Form in Art and Architecture*, Nueva York, Dover Publications, 1985, p. 64-65.

² CORTÉS, J. A., “La coherencia de un método. Análisis de veinte muebles de Frank Lloyd Wright”, *El Croquis*, núm. 48, 1991, p. 77.

³ RODRÍGUEZ MORALES, L., “Gropius como catalizador”, *Diseño y Sociedad*, núm. 47, 2019, p. 17.

⁴ *Ibidem*.

⁵ FORGÁCS, É., *The Bauhaus idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press, 1997, p. 55.

⁶ FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N., “House of cards: el “continente” Eames en una baraja de cartas”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 20, 2019, p. 89.

⁷ RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.*, p. 23.

⁸ WINGLER, H., *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Boston, MIT Press, 1979, p. 84.

⁹ WHITFORD, F., *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 299.

¹⁰ Independientemente de las polémicas y litigios sobre a quién debe atribuirse el diseño de las primeras sillas basculantes de tubo de acero y su explotación comercial, lo cierto es que todos estos autores luchaban por crear un diseño innovador apoyado en la investigación sobre las propiedades de los materiales y un estilo impersonal e internacional acorde a la era de la máquina. Para conocer más sobre la larga e intrincada historia de estos diseños ver LÓPEZ, P., *La silla de la discordia: la pequeña escala como campo de experimentación en la modernidad: Breuer, Mies y Stam*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

¹¹ El *Voiture Minimum* de Le Corbusier se concibió como un automóvil para las masas, de forma simple y armoniosa, que perseguía rotundamente la funcionalidad espacial frente a otras propuestas de arquitectos americanos, como Buckminster Fuller, que con su prototipo *Dymaxion* de 1933 representaba la búsqueda de la silueta aerodinámica reinante al otro lado del Atlántico.

¹² LE CORBUSIER, *El arte decorativo de hoy*, Navarra, Eunsa, 2013, pp. 69-79 y 83-101.

¹³ FEDUCHI, P., *Charles y Ray Eames. El arquitecto y la pintora*, Arquia Documental 31, Barcelona Fundación Arquia, 2015, pp. 9-14. Título homónimo del documental dirigido por Jason Cohn y Bill Jersey.

¹⁴ REMMELE, M., “Introducción”, en DACHS, S., DE MUGA, P. y GARCÍA HINTZE, L. (eds.), *Charles y Ray Eames*, Barcelona, Polígrafa, 2007, p. 9.

¹⁵ LINDINGER, H., *Ulm Design. The Morality of Objects*, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 8.

¹⁶ MARTÍNEZ CASTILLO, A., *Max Bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p. 27.

¹⁷ BONSIPE, G., *Teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 169.

¹⁸ ESCAÑO RODRÍGUEZ, M. T., “El método morfológico aplicado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 27, núm. 46, 2022, p. 111.

¹⁹ CAPELLA, J., *Arquitecturas diminutas. Diseños de arquitecto en el siglo XX*, Barcelona, Editions UPC, 2000, p. 20.

²⁰ TERRIN, J.J., “Dal cucchiaino alla città”, *Ricerca e progetti per il territorio, la città e l'architettura*, núm. 3, 2015, p. 127.

²¹ CAPELLA, J., *op. cit.*, p. 32.

²² BARONI, D., y D'AURIA, A., *Josef Hoffman e la Wiener Werkstätte*, Milán, Electa, 1981, p. 82.

²³ CAPELLA, J. y LARREA, Q., *Diseño de arquitectos en los años 80*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 10.

²⁴ MENDINI, A. (ed.), *Tea&coffee towers: twenty-two tea and coffee sets*, Milán, Electa, 2003, p. 6 y 8.

²⁵ CAPELLA, J., *op. cit.*, p. 16.

²⁶ WIGLEY, M., “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, vol.5, núm. 1, 1998, p. 20.

²⁷ EMERY, M., *Muebles diseñados por arquitectos*, Barcelona, Editorial Stylos, 1984, p. 25.



BARONI, D., y D'AURIA, A., *Josef Hoffman e la Wiener Werkstätte*, Milán, Electa, 1981.

BLASER, W., *Architektur im Möbel: von Altertum zur Gegenwart = furniture as architecture: from antiquity to the present*, Zúrich, Waser, 1985.

BONSIEPE, G., *Teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

CAPELLA, J., *Arquitecturas diminutas. Diseños de arquitecto en el siglo XX*, Barcelona, Editions UPC, 2000.

CAPELLA, J. y LARREA, Q., *Diseño de arquitectos en los años 80*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

CORTÉS, J. A., "La coherencia de un método. Análisis de veinte muebles de Frank Lloyd Wright", *El Croquis*, núm. 48, 1991, pp. 77-101.

DACHS, Sandra; DE MUGA, Patricia; GARCÍA HINTZGE, Laura, eds. *Charles y Ray Eames*. Barcelona: Polígrafa, 2007.

EMERY, M., *Muebles diseñados por arquitectos*, Barcelona, Editorial Stylos, 1984.

ESCAÑO RODRÍGUEZ, M. T., "El método morfológico aplicado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm", *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 27, núm. 46, 2022, pp. 110-125.

FEDUCHI, P., *Charles y Ray Eames. El arquitecto y la pintora*, Arquia Documental 31, Barcelona, Fundación Arquia, 2015, pp. 9-14.

FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N., "House of cards: el "continente" Eames en una baraja de cartas", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 20, 2019, pp. 86-105.

FORGÁCS, É., *The Bauhaus idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press, 1997.

GROPIUS, W., *Alcances de la arquitectura integral*, Buenos Aires, La Isla, 1977.

JACOBSEN, A., SOLAGUREN BEASCOA, F., DACHS, S., DE MUGA, P., and GARCÍA HINTZE, L., *Arne Jacobsen: Objects and Furniture Design*, Barcelona, Polígrafa, 2010.

LARCHER, C. y DALLA COSTA, V., *Designing a Spoon to Change the City*, Roma, NABA Insights, 2020.

LE CORBUSIER, *El arte decorativo de hoy*, Navarra, Eunsa, 2013.

LINDINGER, H., *Ulm Design. The Morality of Objects*, Massachusetts, MIT Press, 1991.

LÓPEZ, P., *La silla de la discordia: la pequeña escala como campo de experimentación en la modernidad: Breuer, Mies y Stam*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

MARTÍNEZ CASTILLO, A., *Max Bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

MASTRIGLI, G., *Superstudio: la vida secreta del monumento continuo: conversaciones con Gabriele Mastrigli*, Barcelona, Puente Editores, 2024.

MENDINI, A. (ed.), *Tea&coffee towers: twenty-two tea and coffee sets*, Milán, Electa, 2003.

MORO, C., "Design as architecture: Aldo Rossi as a designer, through the Domus archive", *Domus*, 13 de mayo de 2022. Disponible en <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2022/05/12/design-as-architecture-aldo-rossi-as-a-designer-through-the-domus-archive.html> [Última consulta: 5 de octubre de 2025].

OFFICINA ALESSI, *Tea&coffee piazza*, Shakespeare & Company, 1983.

PARODI REBELLA, A., *Escalas alteradas. La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.

RADICE, B., *Jewelry by architects; from the collection of Cleto Munari*, Nueva York, Rizzoli, 1987.

REMMELE, M., "Introducción", en DACHS, S., DE MUGA, P. y GARCÍA HINTZE, L. (eds.), *Charles y Ray Eames*, Barcelona, Polígrafa, 2007, p. 9.

RODRÍGUEZ MORALES, L., "Gropius como catalizador", *Diseño y Sociedad*, núm. 47, 2019, pp. 16-25.

ROSSI, A., *"La Conica" e altre caffetiere*, Crusinallo, Alessi, 1985.

SAARINEN, E., *The Search for Form in Art and Architecture*, Nueva York, Dover Publications, 1985.

SWEET, F., *Alessi. Art and Poetry*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

STARKEY, S., “Collapse to expand: Alessi’s Tea and Coffee Piazza”, en COSTA, X. y THORNE, M. (coord.), *ACSA international conference papers*, Wahington, ACSA Press, 2012, pp. 291-295.

TERRIN, J.J., “Dal cucchiaino alla città”, *Richerche e progetti per il territorio, la città e l’architecctura*, núm. 3, 2015, pp. 127-131.

WHITFORD, F., *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991.

WIGLEY, M., “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, vol. 5, núm. 1, 1998, pp. 18-25.

WINGLER, H., *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Boston, MIT Press, 1979.