

Els arquitectes han estat dissenyant el mobiliari dels seus edificis aproximadament des del segle XVII. Noms com Robert Adam, que dissenyà un conjunt d'estores a joc amb un sostre estucat, William Kent, recreadors del gòtic com James Renwick Jr., iniciaren una tendència que va continuar amb artistes tan famosos com Morris, Voysey, Mackintosh, Gaudí, i que ens condueix als arquitectes moderns, de noms ben coneguts, els mobles dels quals són fàcilment identificats.

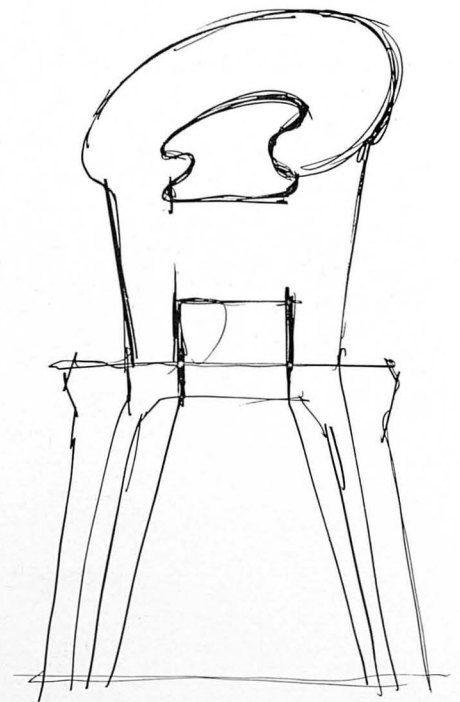
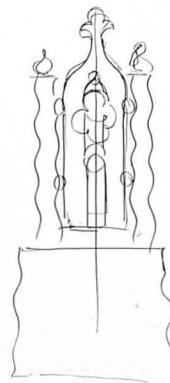
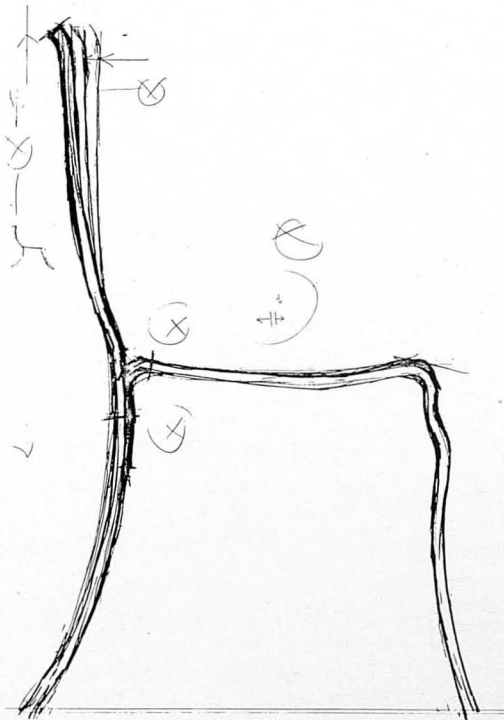
Hom es demana per què els arquitectes dissenyen mobles i què intenten expressar fent-ho. Sens dubte és degut a un gran nombre de raons: es presenta a l'arquitecte com un desafiament en haver d'emprar una escala, uns materials i unes tècniques que no és possible utilitzar en el disseny convencional d'edificis; és una oportunitat per a crear un entorn total i preservar d'aquesta manera la integritat del projecte de l'edifici; els mobles poden ser atractius a causa del seu *time frame*¹ —tenen una vida molt més curta que un edifici i sembla que atorguen una major llibertat a l'arquitecte. La natura simbòlica del mobiliari, que és en certa manera similar al vestuari en tant que expressió de l'individu i reflex del gust d'aquesta persona, de la seva posició i àdhuc de les seves actituds, uneix íntimament el producte amb l'usuari i presenta a l'arquitecte una oportunitat especial de comunicació.

Robert Venturi ha aprofitat aquesta oportunitat creant la sèrie de nou cadires laminades, un sofà, una tauleta i dues taules de menjador. La descripció que n'ha fet l'empresa és «aquest mobiliari trenca els límits entre el disseny tradicional i el modern perquè adapta sèries d'estils històrics als processos industrials». L'ús de Venturi del procés industrial fa definitivament una passa endavant en relació a alguns arquitectes del moviment modern, els quals s'adheriren als valors industrials sense aconseguir, tanmateix, d'assimilar-los totalment. Le Corbusier va dir que «tot el que demano és que construïm, de forma moderna, mobiliari produït en massa i sense l'afectació de l'estil reial». Es pot aduir que Le Corbusier, com Mies i d'altres, estava més interessat en l'estètica de la màquina que no pas en la producció en massa.

Sembla ser que Venturi va entendre bé un dels principis bàsics de la indústria automobilística —estandardització. Les nou cadires, amb combinacions diverses de superfícies, decoracions i formes, donen lloc a 183 peces diferents, fins a un cert punt com «la General Motors [aconseguia] tantes variacions a partir de l'estàndard dels models Buick, Chevrolet i Oldsmobile. L'estandardització dona riquesa i variació, no la cadira universal».

Aquesta línia de mobiliari, que va trigar més de cinc anys a desenvolupar-se, és definitivament conseqüent amb l'arquitectura de Venturi. És una espasa de doble tall que combina complexitat i contradicció, tradició i modernitat, funcionalisme i decoració, simbolisme i disseny elegant, severitat i enginy, precisió i exageració.

Les cadires, fetes de dues peces de contraplacat corbat (sis de les nou empenen el mateix model), tenen uns respallers treballats que evoquen noms com Art Déco, Sheraton, Queen Anne, Chippendale i Imperi. Vistes del davant, les cadires semblen bidimensionals i han estat comparades a les falses façanes de les botigues dels pobles de l'antic Oest americà o als decorats cinematogràfics. De perfil, tanmateix, la riquesa del disseny és evident



i les cadires esdevenen definitivament escultures tridimensionals, amb la notable exactitud artesanal i l'atenció envers el detall que mostra l'únic punt d'unió entre el respall i el seient. Aquesta vista lateral està més exactament relacionada amb Alvar Aalto i els seus dissenys pioners en mobiliari de fusta arquejada que no pas amb cap idea postmoderna.

Segons Venturi, «les cadires no són cadires històriques, sinó més aviat la representació de cadires històriques», escrit sense cap mena de dubte en un llenguatge americà que potser per aquest motiu les fa tan debatibles en altres contextos. La frase «tan americà com la paraula *Mom* i el pastís de poma» no és apropiada per a descriure el mobiliari de Venturi, però no es pot negar que els dissenys són tan americans com les cartelleres, Norman Rockwell, els cotxes grans i la casa estàndard unifamiliar suburbana (cadascuna segons la seva pròpia variació, recordant una hisenda anglesa, una vil·la hispana...).

Com sempre, es pot adduir que el simbolisme de Venturi només és accessible a una élite, cosa que pot ésser veritat a certs nivells, però el «sofà de l'àvia» és la peça que refuta més clarament aquest argument. Més que estar associat a un estil d'una època en particular, sembla intentar aconseguir un sofà que sigui la imatge de qualsevol sofà de casa de l'àvia o de l'habitació dels mals endreços. (Per cert que a casa meua n'hi havia un.) Fins i tot el disseny de la tela està inspirat en unes estovalles de l'àvia d'un dels membres de l'equip de Venturi. Aquest material, com les altres al·lusions, és abstret, allargassat, dilatat per crear quelcom de nou —no és merament una còpia.

Venturi descriu les noves cadires «semblants a la famosa casa de Mark Twain, amb Queen Anne al davant i Mary Ann al darrera».

En l'article de *Metropolises*, pressuposa que Venturi accepta una idea emprada a la casa de Mark Twain probablement per presumir, una feblesa humana. L'autor, com molts crítics, es demana els motius de Venturi: ¿mostra l'estupidesa d'ésser pretensions o és, al contrari, pretensions? «¿Potser les figures són símbols històrics sense sentit, dit altrament, forma?»

Les respostes a aquestes preguntes són moltes i variades —com els dissenys de Venturi. D'una banda, les imatges «representen quelcom que l'arquitectura moderna ha deixat a un costat», segons el mateix Venturi. Semblen ésser la recerca d'una reconciliació entre la història, el modernisme i el gust popular, però tot plegat interpretat per un artista creador que, al final, imprimeix el seu segell personal en el producte. La reconciliació no és pacífica, sinó plena de tensió —una tensió que crea la riquesa buscada per Venturi. Els elements del mobiliari estan exagerats per extreure'n l'essència i després combinats per produir un resultat concentrat i poderós —mai una versió passada per aigua. Així, contraplacat i Queen Anne, flors de l'àvia i geometria abstracta, planors i corbes elegants.

Les teories de Venturi forneixen d'altres pistes per a descobrir què és el que persegueix amb aquest tipus de mobiliari. Defensa d'una manera coherent la diversitat i la riquesa davant la proposta del moviment modern d'establir un vocabulari que sigui aplicat universalment a tota mena d'edificis. «Aquesta via eixampla el ventall del vocabulari de l'arquitectura... La diversitat és una obligació si la nostra arquitectura no es veu limitada novament per un únic, específic vocabulari que s'espera que «filtri» i «unifiqui» l'entorn, perquè aquest vocabulari tendeix a degenerar en aquest procés en embellides o extravagants deformacions del vocabulari original o en simples rendicions de l'avantguarda de l'any passat.»

Venturi vota a favor del simbolisme sobre la forma, un simbolisme que no deriva només de l'historicisme sinó també del pop, de l'art clàssic, de la cultura local, del comerç vernacle i de l'ús de la pauta ornamental com a vehicle del simbolisme. Potser Venturi està dient també que és acceptable de dur pantalons de quadres, especialment si han estat fets per un bon sastre.

M. THORNE

1. *Time frame*, temps de vida d'una moda, temps en què s'enquadra un esdeveniment donat.

My tailor is rich

MARTA THORNE

Architects have been designing furniture for their buildings since approximately the 17th century. Names such as Robert Adam, who designed carpeting to match a stuccoed ceiling, William Kent, Gothic revivalists like James Renwick Jr. began a trend that continued with such famous artists as Morris, Voysey, Mackintosh, Gaudi and brings us up

to modern architects whose names are well known and whose furniture is readily seen.

One wonders why architects design furniture and what they are saying through it. No doubt it is for a myriad of reasons: it presents the architect with the challenge to employ a scale, materials and techniques

not afforded through conventional building design; it is a chance to create a total environment, thereby preserving the integrity of the building scheme; furniture may be inviting because of its «time frame» — it has a much shorter life span than a building and seemingly permits more freedom to the architect. The very symbolic nature of furniture, which in some way resembles clothing as an expression of an individual and a reflection of that person's taste, status and even attitudes, links the product intimately to the user and presents a special opportunity for communication by the architect.

Robert Venturi has seized this opportunity in creating the series of nine laminated chairs, a sofa, coffee table and two dining tables. The firm's own description states that «this furniture breaks the boundary between traditional and Modern design by adapting a series of historical styles to industrial processes». Venturi's use of industrial processes definitely goes a step further than some architects of the Modern Movement who espoused industrial values, though not fully attaining them. Le Corbusier stated that «all I ask is that we build modern, mass produced furniture and not affectations of royal styles». It can be argued that Le Corbusier, as well as Mies and others were more interested in the machine aesthetic than in mass production.

It seems that Venturi has understood well one of the basic principles of the auto industry standardization. The nine chairs with different combinations of surfaces, decorations and forms add up to 183 different pieces somewhat like «General Motors (getting) so many variations from the standard Buick, Chevrolet and Oldsmobile models. Standardization gives richness and variation, not the universal chair».

The furniture line which took more than five years to develop is definitely consistent with Venturi's architecture.

It is a double edged sword on many counts, combining complexity and contradiction, traditional and Modern, functionalism and decoration, symbolism and elegant design, seriousness and wit, precision and exaggeration.

The chairs, made from two pieces of bent plywood, (six of the nine use the same mold) have cut-out seat backs which evoke such names as Art Deco, Sheraton, Queen Anne, Chippendale and Empire. From the front, the chairs appear two dimensional and have been compared to the false-front stores of old Western towns or to movie sets. However, in profile, the richness of the design is evident and the chairs are definitely three dimensional sculptures with the exact craftsmanship apparent and the attention to detail shown in the single joint where the back and seat are united. This side view then, is more accurately related to Alvar Aalto and his pioneering designs in modern bentwood furniture than any post-modern idea.

According to Venturi, «the chairs are not historical chairs, but rather signs representing historical chairs», written undoubtedly in a American language which perhaps makes them so debatable in other contexts. The phrase «as American as Mom and apple pie» is not quite accurate to describe the Venturi furniture, but certainly the designs are as American as billboards, Norman Rockwell, large cars and the standard single

family suburban home each with its own personal variation reminiscent of an English manor, Spanish villa...).

As always, it can be argued that Venturi's symbolism is accessible only to an elite, which may be true on certain levels, but the «Grandmother's sofa» is the piece which most clearly refutes this argument. Rather than being associated with any one historical style, it seems to attempt to reach a collective memory of a sofa found in everyone's grandmother's home or one's own attic. (As a matter of fact, there was one in my house.) Even the fabric design is actually inspired by a tablecloth belonging to the grandmother of one of Venturi's staff. This material, as well as the other allusions, is abstracted, enlarged, stretched to create something new - not merely a copy.

Venturi has described the new chairs as being «like Mark Twain's famous house, Queen Anne in front and Mary Ann behind».

The *Metropolis* article postulates as to why Venturi accepts an idea which was used in Twain's house presumably «to put on airs», a human frailty. The author, like many critics, questions Venturi's motives: is he showing the silliness of pretension or, on the contrary, is he being pretentious? «Perhaps the shapes are historical symbols without meaning, in other words, form?»

The answers to these questions are many and varied —like Venturi's designs. On one hand, the images «stand for something that modern architecture threw out» according to Venturi himself.

They seem to be a search for a reconciliation between history, modernism and popular taste, but all definitely interpreted by a creative artist who, in the end, puts his own stamp on the product. The reconciliation is not peaceful, but full of tension —a tension which creates the richness that Venturi seeks. The components of the furniture are exaggerated to extract their essence and then combined to produce a concentrated and powerful result— never a watered-down version. Thus, plywood and Queen Anne, Grandma's flowers and abstract geometry, flatness and elegant curves.

Venturi's theories give other clues as to what he is seeking in this line of furniture. He consistently argues for diversity and richness in contrast to the Modern Movement approach to establish one vocabulary to be applied universally to all types of buildings. «This approach expands the range of vocabularies of architecture... Diversity is indeed an obligation if our architecture is not to be limited again by a single, high culture vocabulary that is expected to «filter down» and «unify» the environment, because such a vocabulary tends to degenerate in that process into prettified or extravagant travesties of the original vocabulary or into dry renditions of last year's *avant-garde*.»

Venturi has voted in favor of symbolism over form, a symbolism derived not only from historicism but from Pop, high art, local culture, commercial vernacular and the use of ornamental pattern as a vehicle for symbolism. Perhaps Venturi is also saying that its O.K. to wear plaid trousers, especially if they're made by a good tailor.

M. THORNE