

# Índice    la silla de la discordia

---

**Agradecimientos**

**Resumen**

**Abstract**

**Introducción**

**Metodología**

---

## **CAPÍTULO 1. *Análisis transversal.***

---

### **1.1. Cronología contrastada de un encuentro.**

*La exposición "Die Wohnung". Una polémica coincidencia.*

1.1.1. Stam-Breuer-Mies. 1920-1928

1.1.2. El conflicto post-Weissenhoff.  
*La vanguardia a juicio.*

### **1.2. Coincidencias biográficas.**

1.2.1. La formación artesanal.  
*El pensamiento arquitectónico a partir del trabajo de taller.*

1.2.2. Errancias del arquitecto moderno.  
*De la máquina de habitar al mueble habitado.*

1.2.3. Bauhaus vs Burg Giebichenstein  
*El triunfo del objeto industrial sobre el objeto artesanal.*

### **1.3. Precedentes.**

1.3.1. El caso Thonet.

1.3.2. El mueble higienista.  
*El mueble de hospital como precedente del mueble moderno.*

1.3.3. La mecanización americana.  
*El mueble patentado.*

1.3.4. La forma tipo.  
*Desplazamiento semántico de 1851 a 1926*

## **CAPÍTULO 2. *Análisis longitudinal.***

---

### **2.1. Mies. *La silla del artesano-intelectual.***

2.1.1. Volutas de Mies

2.1.2. Sillas de piel y huesos.

*La silla como parte de un sistema constructivo y estético.*

2.1.3. Mies inventor Vs Mies cazador.

*La escala objetual.*

2.1.4. Signos de activación.

*El mueble como parte del sistema arquitectónico.*

### **2.2. Breuer. *La silla del "bricoleaur".***

2.2.1. Una cronología alterada como manifiesto.

*Vivir sobre columnas de aire.*

2.2.1. Trasvase disciplinar: del mueble tubular a la vivienda experimental.

*La vivienda como objeto de catálogo*

2.2.5. Noción ampliada de equilibrio

*Breuer y Calder*

### **2.3. Stam. *La silla del idealista.***

2.3.1. El hombre borrado.

*Stam y la creatividad colectiva.*

2.3.2. Stam y El Lissitzky. La fascinación rusa.

*Del sueño de volar a la silla volada.*

2.3.3. Tensión compositiva-Tensión estructural.

*La sección y la resultante*

2.3.4. Objeto ideal- Objeto empírico.

*Visión sublimada del funcionalismo.*

### **CAPÍTULO 3. Conclusiones.**

---

#### **4. Bibliografía.**

4.1. Bibliografía general

4.2. Bibliografía comentada.

---

#### **5. Anexos documentales**

5.1. Patentes.

5.1.1. Mies

5.1.2 .Breuer

5.1.3. Stam

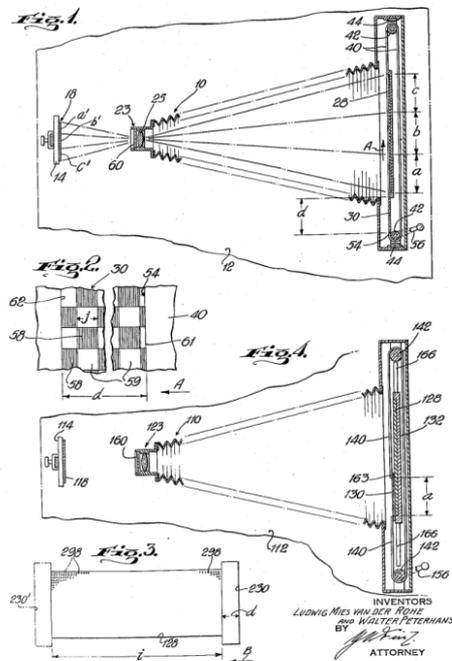
5.2. Croquis de Mies catalogados y ordenados según la patente alemana de 1929.

5.3. Textos traducidos de Marcel Breuer.  
*(Inéditos en castellano)*

5.4. Textos traducidos de Mart Stam.  
*(Inéditos en castellano)*

# la silla de la discordia\_ resumen

Dec. 5, 1950 L. M. VAN DER ROHE ET AL 2,532,585  
APPARATUS FOR THE PRODUCTION OF DOT-COMPOSED NEGATIVES  
Filed June 28, 1946 3 Sheets-Sheet 1



[Fig1 ] Demanda de invención de patente No.2,532,585 para un aparato de proyección de negativos. Mies van der Rohe y Walter Peterhans. 5 de diciembre de 1960

¿A qué se dedican los arquitectos cuando no ejercen la arquitectura? o expresado de forma más rigurosa, ¿cuando no proyectan y construyen edificios? ¿De qué forma han conseguido canalizar su pulsión creativa cuando la manera más ortodoxa de ejercer su profesión les ha sido negada?

Esta pregunta resulta pertinente a todas luces para una generación de arquitectos que forzada por los acontecimientos ha terminado por hacerse a la idea de que con toda probabilidad la inmensa mayoría de sus integrantes jamás llegarán a levantar un edificio bajo su autoría personal o, lo que es más, tendrán en muchos casos que encontrar acomodo para sus conocimientos y aptitudes en otras disciplinas.

La figura del arquitecto ha evolucionado enormemente en las últimas tres décadas si la comparamos con las de otras profesiones liberales cuyo desempeño apenas ha sufrido modificaciones a lo largo de la historia, pero algo se mantiene intacto en ella, una cierta querencia a trasladar el pensamiento arquitectónico a otras disciplinas con las que encuentra puntos de tangencia. En primera instancia resultaría lógico situar estas actividades próximas en aquellas ligadas a la creación artística o gráfica, pero otras menos obvias, como la inventiva técnica o el desarrollo tecnológico también han sido destinos transitados por los arquitectos en nuestra historia reciente. Un ejemplo ilustrativo de ello lo encontramos en el dato de la cantidad de patentes registradas por algunos de los protagonistas del movimiento moderno: Marcel Breuer llegó a tener hasta 11

patentes de muy diversa índole, el propio Le Corbusier 16 y Mies van der Rohe nada menos que 17. Ante la tentación de pensar que estas patentes surgieron como segunda derivada del ejercicio estricto de la profesión, baste tan sólo un ejemplo: una de las patentes de Mies de los años 50, presentada en Chicago, corresponde sorprendentemente a un nuevo sistema de proyección de diapositivas. Nada podría parecernos tan ajeno al quehacer de un arquitecto tan inmerso en las cuestiones más profundas de nuestra disciplina como lo era Mies. Sin embargo la realidad nos presenta a un personaje poliédrico expresado a través de múltiples intereses sobre los que llegó a trabajar desde una forma de pensar moldeada por el pensamiento arquitectónico. En efecto el arquitecto moderno ha proyectado su particular mirada sobre actividades de muy diversa índole para reformularlas en un ejercicio que bien podríamos catalogar como arquitectónico sin arquitectura y que es en definitiva la cuestión que ocupa el estudio de esta tesis

## **Stuttgart, 1927. Una feliz coincidencia.**

*"La silla de tubos de acero doblados forma parte del periodo heroico de la nueva arquitectura, del mismo modo que las envolturas de cristal transparente para sustituir a los muros de carga. También la silla tubular aprovecha las nuevas posibilidades que ofrece nuestra época: estaban a la vista de todos, pero nadie sabía qué hacer con ellas, hasta que se descubrió su sentido."*<sup>1</sup>

Sigfried Giedion.

El año 1927 reúne a tres personalidades del Movimiento Moderno que se ven simultáneamente seducidas por un mismo objeto, lo que les llevará a disputar su autoría y reivindicarlo como intelectualmente propio. El objeto, la silla volada de tubo de acero sin apoyos posteriores era, en palabras de Giedion, "*expresión del nuevo concepto de espacio de su época*"<sup>2</sup> lo que pone de relieve la relevancia que se le ha otorgado en la historiografía de la arquitectura moderna<sup>3</sup>. Los arquitectos en cuestión: Mies van der Rohe, Marcel Breuer y Mart Stam, los tres en el inicio de sus carreras aunque con méritos acumulados suficientes como para ser ya considerados figuras reconocidas dentro del panorama de la arquitectura de vanguardia. La terna de arquitectos, aunque alineados todos con el Movimiento Moderno a través de diferentes vínculos -Bauhaus, Werkbund, ABC-Asnova, CIAM- se encuentran en momentos biográficos e investigativos muy diferentes. Sin embargo encuentran ese objeto, propositivo en diferentes campos, ligados a los particulares intereses de cada uno.

---

<sup>1</sup> GIEDION, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona. Gustavo Gili. 1978.p.531

<sup>2</sup> "*Los tubos forman una línea sin fin, como un ornamento de cinta irlandés. Pero aquí la bidimensionalidad se ha sustituido por una estructura espacial, que subraya la transparencia y expresa el nuevo concepto de espacio de nuestra época*"

<sup>3</sup> Posteriormente Reyner Banham reconocería de forma retrospectiva su importancia en aquellos años. No en vano la empleó para ilustrar la portada de la primera edición de *Teoría y Diseño en la primera Era de la Máquina* como emblema de un época.



[Fig 2] Carteles de la exposición realizados por Willi Baumeister en 1926

La necesidad de vivienda en Alemania tras la paz de 1918 se incrementó por diversas causas<sup>4</sup>: reinmigración desde territorios lejanos, la vuelta del ejército, el creciente número de matrimonios y por primera vez, también el de divorcios. Para paliarlo la República de Weimar llevó a cabo planes y medidas de choque, tales como el impuesto estatal en el alquiler, el Hauszinssteuer (1924-31) por el cual se pusieron en circulación miles de millones de marcos en forma de hipotecas y subsidios. Para cifrar el problema, en 1931 Alemania tenía un déficit de 1 a 1,5 millones de viviendas a pesar de la reserva de vivienda existente de 16 a 17 millones. En dos grandes ciudades -Berlín, con cerca de 4 millones de habitantes ese año- y Frankfurt am Main, -con unos 700.000- la Nueva Construcción se introdujo a mayor escala que en ninguna otra parte durante los años veinte como forma de combatir la necesidad de vivienda.

Con este clima tan propicio a los intereses del Movimiento Moderno se llevó a cabo en Stuttgart una exposición bajo el título "*Die Wohnung*" (*La Vivienda*), celebrada en el verano de 1927 y que logró atraer a más de medio millón de visitantes. Un claro indicador éste de que el problema de la vivienda había superado los límites del mero debate disciplinar para atraer la atención del ciudadano común. En esta línea, Werner Gräff, uno de los fundadores de la revista *G* sostenía que "*los cambios en la manera de vivir que exigían nuevas formas de vivienda, no sólo afectaban a una élite cultural, sino también al tipo de vida de la gran masa*"<sup>5</sup>. La parte principal de la exposición la formaron las casas modelo que construyeron dieciséis arquitectos nacionales y extranjeros, todos ellos defensores de los preceptos modernos: Mies van der Rohe, Hilberseimer, Poelzig, los hermanos Taut de Berlín, Scharoun y Rading de Breslau, Döcker y Schneck de

<sup>4</sup> Los datos sobre la situación de la vivienda en Alemania durante esta época se han extraído de VAN DER WOUDE, Auke. *La vivienda popular en el movimiento moderno*. Cuaderno de notas n<sup>o</sup>7, publicación del Departamento de Composición Arquitectónica ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. 1991

<sup>5</sup> GRÄFF, Werner. *Zur Stuttgarter Weissenhofsiedlung (Sobre la colonia de Weissenhoff en Stuttgart)*. Bau und Wohnung, 1927 en NEUMEYER, Fritz. Mies van der Rohe, notas 37 y 38. Pags 280-281



[Fig3] Cartel principal de la muestra. Willi Baumeister, 1926.

Stuttgart, Gropius de Dessau, Behrens y Frank de Viena, Bourgeois de Bruselas, Le Corbusier de París, Oud y Stam de Rotterdam. La exposición fue una iniciativa de la Deutsche Werkbund, asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales alemanes, fundada en 1907 en Múnich por Hermann Muthesius. La Werkbund más que un movimiento artístico era una acción sufragada por el estado para integrar los oficios tradicionales con las técnicas industriales de producción en masa con el fin de poner a Alemania en un lugar competitivo junto a otras potencias tales como Gran Bretaña o los Estados Unidos. Si Alemania había aceptado su autoimpuesto rol como garante de la calidad en la producción industrial, el buen gusto tenía que estar inoculado de forma natural entre el pueblo que lo llevara a cabo. El cartel principal de la exposición, realizado por el artista plástico Willi Baumeister en 1926, muestra una fotografía de la maqueta de todo el conjunto urbanístico de la colonia junto con otras dos fotografías, con equivalente peso en la composición.

Se trata de dos primeros planos de interiores modernos: una cocina equipada con los adelantos de la época y un salón austero, diáfano y con pocos muebles pero cuidadosamente seleccionados. La amplitud de escalas que el arquitecto moderno debía de manejar para la reformulación de una nueva forma de vida quedaba nítidamente retratada.

La organización del evento recayó en manos de Mies van der Rohe que para esas fechas ya había conseguido escalar en la organización hasta la vicepresidencia a pesar de que su ingreso se había producido solamente dos años antes. Como organizador, Mies no sólo se hizo cargo de la planificación de la colonia experimental, la nómina de arquitectos participantes y de la construcción de un bloque de viviendas en hilera, sino que también se encargó, junto con Lilly Reich, de las exposiciones aledañas.

Dos asuntos centraron la atención de la muestra: una nueva forma de construir -ejemplificada en la colonia construida- y una nueva forma de vivir<sup>6</sup> -mostrada en las exposiciones adyacentes y más aún, en los interiores de las propias viviendas experimentales. En efecto la Weissenhoff sería en palabras de Mies un "experimento" a escala real con el firme propósito de pensar, proyectar y enseñar al mundo una nueva forma de vivir. El público sólo era capaz de imaginarse sus casas empleando los precedentes ya conocidos. Era misión del arquitecto moderno, asumir un papel didáctico, proyectarse hacia el futuro y mostrar todas sus posibilidades:

*"La nueva generación quizá no sepa cómo quiere vivir, porque ni tan siquiera imagina la posibilidad. Por lo tanto, que se le enseñen las nuevas representaciones técnicas del vivir, que se le familiarice con el equipamiento más funcional de una vivienda y sus aparatos, que se le muestren aquellas novedades a las que aspiran las verdaderas cabezas entre los arquitectos de todo el mundo..."<sup>7</sup>*

Werner Gräff

El mobiliario que poblaba las viviendas no podía acabar recurriendo a los viejos modelos que los propios carteles de la exposición rechazaban como caducos, burgueses y contrarios a las nuevas formas de vida. Le Corbusier había dado por muerta a las Artes Decorativas como un concepto anacrónico. El mobiliario precisaba de una profunda renovación y ésta era la ocasión propicia. La única licencia del pasado que era permitida en esta ocasión serían los muebles Thonet, ya que, a pesar de ser una herencia del siglo pasado habían sido también inspiración determinante para el nuevo mueble moderno. La constante en la colonia fueron las piezas con tubo de acero plegado en todas sus versiones y variantes que Marcel Breuer había popularizado tan sólo dos años antes a través de los diseños realizados para la nueva sede de la Bauhaus en Dessau. Las publicaciones de la propia escuela se encargaron de lograr una rápida difusión y acogida por toda Europa. El mueble de tubo de acero se había convertido en un emblema de la modernidad, *"del mismo modo que las envolturas de cristal transparente para sustituir a los muros de carga"*<sup>8</sup> y sirvió de referencia para aquellos arquitectos más decididos, como Le Corbusier, J.J.P.Oud, Mies o Mart Stam dispuestos a presentar sus propios diseños.

Sin embargo, uno de los modelos acaparó la atención por encima del resto. El modelo que presentaba el director de la exposición, Mies van der Rohe, superaba a los demás en audacia e inventiva. Su insólito esquema estructural prescindía de las dos patas traseras y confería su estabilidad a la propia configuración que el tubo de acero continuo dibujaba en el espacio. En el modelo, la bidimensionalidad quedaba superada y había sido sustituida por una estructura espacial ligera que expresaba el nuevo concepto de espacio de la época. El propósito del mueble tubular era subrayar la transparencia de esos interiores espartanos y pulcros

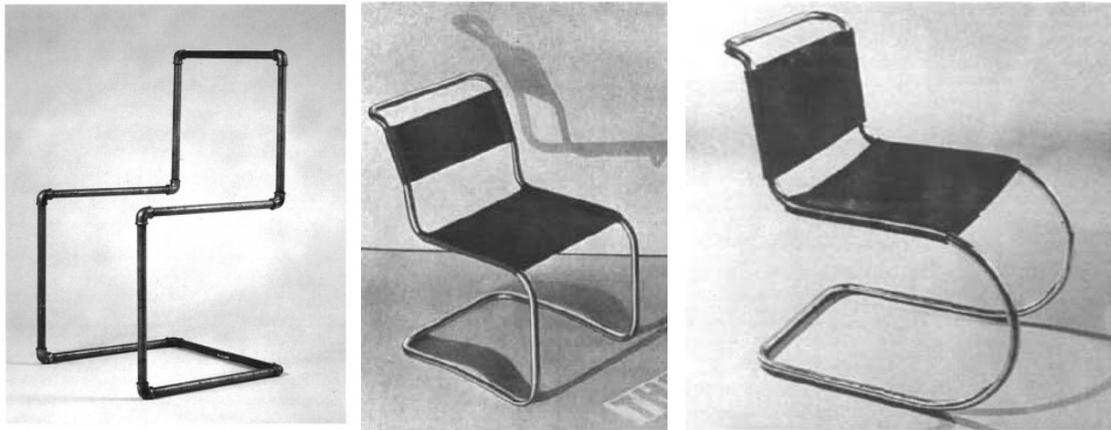
---

<sup>6</sup> *Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no puede ser... Pero queremos un orden que otorgue a cada objeto su sitio. Y queremos dar a cada objeto aquello que le corresponde por su esencia. Queremos hacer todo esto de una manera tan perfecta que el mundo de nuestras creaciones empiece a florecer desde el interior".*

VAN DER ROHE, Mies citado en BLASER, Werner, *Mies van der Rohe, Lehre und Schule*, Stuttgart/Basilea 1977. Pags 28-30.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> GIEDION, Sigfreid. *La mecanización toma el mando*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.p 531



[Fig 4] Prototipo de Mart Stam 1926. Modelo B33 de Breuer, catálogo Thonet 1930. Modelo MR10 de Mies fabricada por Berliner Metallgewerbe J. Müller en 1927.

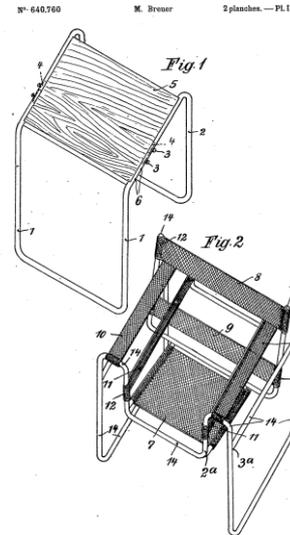
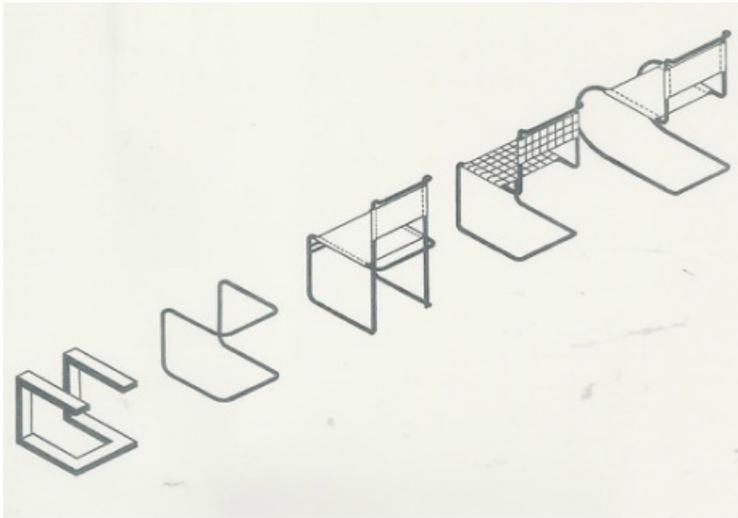
convirtiendo sus muebles en "piezas vaporosas que parecen haber brotado en la habitación como si alguien las hubiera dibujado"<sup>9</sup> en palabras del propio Marcel Breuer y la silla volada conseguía ir un paso más allá en ese propósito. La precisión conceptual era mayúscula puesto que era capaz de aglutinar y solucionar en una pequeña pieza muchas de las preocupaciones de la disciplina en ese momento. Banham resumirían los dos ejes fundamentales de la nueva arquitectura en *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*: "lo que distingue la arquitectura moderna es con seguridad un nuevo sentido del espacio y la estética de la máquina"<sup>10</sup> y ambos se encontraban contenidos y anticipados en este pequeña máquina de descanso.

Sin embargo, el 23 de junio de 1927, día en que se inauguraba la exposición, el modelo de Mies no fue el único que se presentó bajo ese novedoso esquema. La silla que se podía encontrar en los salones de las viviendas proyectadas por Mart Stam repetían el esquema volado de Mies bajo la firma del arquitecto holandés, rodeándolo de una particular controversia que no hizo sino acrecentarse al entrar en juego un tercer actor: Marcel Breuer. Aunque el arquitecto húngaro no presentó en la exposición ningún modelo volado aseguraba que la invención le pertenecía y que le había sido robada por Stam, a quien le había mostrado sus investigaciones sobre el mueble tubular volado en una visita de éste a la Bauhaus de Dessau. Breuer lo afirmó entonces, dando lugar a un pleito que se mantuvo durante más de diez años<sup>11</sup>. Pero a pesar de que este se resolviera en su contra, así lo siguió manteniendo hasta el final de su vida como refleja una

<sup>9</sup> BREUER, Marcel. *Metallmöbel und modern Räumlichkeit*. Das Neue Frankfurt, nº2. 1928. p11, citado en VVAA, Bauhaus. Madrid. Köneman. 2000

<sup>10</sup> BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Paidós Ibérica. Barcelona.1985. Pag 9

<sup>11</sup> Fruto de esta reclamación se desarrollaron los pleitos entre Thonet y Lorentz, o lo que es lo mismo, entre Breuer y Stam y que concluyeron el 1 de junio de 1932, cuando Tribunal del Reich en el juicio entre Thonet y Lorenz falló a favor de este último, y así la resolución otorgaba a Mart Stam la propiedad intelectual artística de la silla volada cúbica y a Lorenz el monopolio de su fabricación en Alemania. Pero a este litigio siguieron otros tantos, como el que se dirimió entre el productor de muebles metálicos RASTA, Ratzburg-Munich y Thonet, que duró diez años, y que halló su fin el 12.06.1961 por sentencia del Tribunal Supremo de Dusseldorf que otorgaba al propiedad intelectual a Mart Stam. A esta siguieron otras dos sentencias, una en 1981 del Tribunal Federal Supremo y 1989 del Tribunal Supremo de Colonia confirmaron la primera. La historia de los procesos legales sobre la silla volada, que duró décadas, está minuciosamente documentada en Werner Möller, Otakar Mácel, *Ein Stuhl macht Geschichte*, Munich 1992 .



[Fig5] Evolución desde la estructura del sofá de W.Gropius hasta la silla MR pasando por el stool de Breuer. Publicado en *The cantilever chair*, Axel Bruchhäuser.

[Fig6] Patente francesa nº640760 de M.Breuer presentada el 12 de septiembre de 1927

entrevista mantenida con Christopher Wilk en 1979<sup>12</sup>, cincuenta y dos años después de que los hechos sucedieran. Stam, por su parte, que también fue entrevistado por Wilk, negó la versión de Breuer y contestó que la historia era una fantasía, ya que nunca había coincidido con él en la Bauhaus. Mies por su parte se adelantó a todos sus competidores y presentó su demanda de patente el 24 de agosto de 1927 en Berlín, antes de que la exposición fuera clausurada. La propiedad de la invención le fue concedida el 4 de octubre del año siguiente. A pesar de contar con el respaldo legal de este documento, Mies nunca entró de forma decidida a la puja, admitiendo así de forma indirecta la influencia de Stam. Su aportación se limitó a perfeccionar el modelo dando lugar a la más célebre de las sillas voladas, el modelo MR, paradigma de preciso equilibrio entre su geometría y el grosor del tubo de acero que permite al usuario una estabilidad perfecta con una suave y deliberada oscilación.

Si hiciésemos caso a las fechas verificables documentalmente tendríamos que dar la razón a Stam. De hecho los tribunales berlineses fallarían a su favor otorgándole la exclusividad del diseño en julio de 1932. Sin embargo no parece descabellado pensar que la silla B33, primer modelo volado de Breuer, apareciese como evolución lógica de toda la experimentación que su autor había iniciado con los tubos de acero en 1925 con la sillón Wasilly o butaca Club, o más aún, con las operaciones de síntesis que estaba realizando sobre la estructura de los muebles, que le llevaría tarde o temprano a atacar la forma de apoyo de la manera más abreviada posible. En la entrevista con Wilk, Breuer asegura que la silla volada no era en realidad más que el taburete que él mismo había creado para el Bauhaus en 1925 dado la vuelta, como dando por

<sup>12</sup> WILK, Christopher. *Marcel Breuer, Furniture and Interiors*. Catálogo de la exposición en el MoMA de Nueva York. 1981. El contenido de esa entrevista se encuentra referido y comentado en:

MACEL, Otakar. *Marcel Breuer, "Inventor de los muebles tubulares"*, contenido en *Marcel Breuer, diseño y arquitectura*. Vitra Design Museum. Weil am Rhein.2003

descontado que era cuestión de tiempo que lograra dar con él: "*I mentioned to him my stool [...] that if you turn it on its side it is a cantilever chair*"<sup>13</sup>

Como consecuencia de esta insólita coincidencia nos encontramos entre 1927 y 1928 con catálogos comerciales conteniendo tres modelos, el MR10 de Mies, el B33 de Breuer y el L&C Arnold de Stam, derivados de un idéntico esquema formal. Si recogemos los textos de la época escritos por los tres autores en esos años su pensamiento sobre la forma tanto arquitectónica como en el diseño de objetos, constataremos también una curiosa uniformidad:

En el caso de Mies:

*"La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo. (...) La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución."*

Construir. 1923.

*"No resolvemos ningún problema de forma, sino sólo problemas de construcción, y la forma no es el objetivo de nuestro trabajo sino su resultado."*

Tareas resueltas. Una exigencia a nuestra manera de construcción. Manuscritos.

1923

*"¿Es la forma realmente un objetivo? ¿No es en realidad el resultado de un proceso de formalización? ¿Lo esencial no es el proceso?"*

Cartas a la revista Die Form. 1927

*"No valoramos el resultado, sino la orientación del proceso de formalización. Precisamente éste nos revela si la forma se ha encontrado partiendo de la vida o por ella misma. Por ello, es tan esencial para mí el proceso de formalización."*

Sobre la forma en arquitectura. 1927

En el caso de Stam:

*"Sentimientos nostálgicos de piedad hacia los productos del pasado y los virtuosismos formales individualistas sólo pueden obstaculizar este proceso y mantener el desorden actual."*

Forma Colectiva. ABC N°1. 1924

---

<sup>13</sup> WILK, Christopher. *Marcel Breuer. Furniture and Interiors*. New York: The Museum of Modern Art. 1981.

"Así nacerá una forma de crear lejos de cualquier tendencia formalista, que no surja de la actitud o la inspiración fantástica y momentánea de un artista en particular, sino en base a lo universal, a lo absoluto."

Idem.

"El arquitecto se enfrenta a la tarea - libre de tradiciones estéticas - despreocupado de alcanzar la belleza formal, de llegar a la solución adecuada , elemental ."

Construcción Moderna I. ABC nº2. 1924

O por último en el caso de Breuer:

"Nuestra preocupación estilística no es en primera instancia una cuestión de forma. En este simple hecho reside la diferencia entre nuestro estilo y otros."

Sobre la forma y la función en la Bauhaus. Offzett, 1925

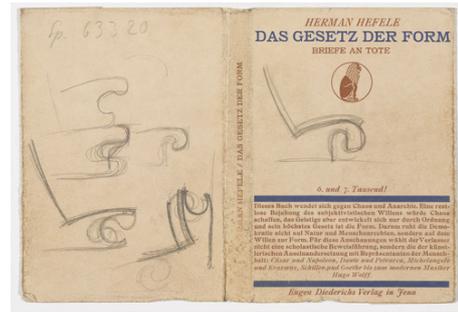
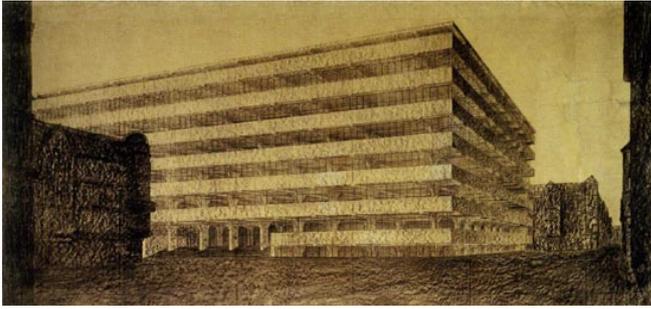
"Normalmente un aburrimiento totalmente sano propicia nuevas modas, de cuatro a ocho veces al año. Esta nueva forma, esta forma a la moda -- "l'art pour l'art" dura un cuarto de año."

Idem.

¿No resulta paradójico que precisamente tres arquitectos que abominaban de la forma como instrumento proyectual vayan a coincidir precisamente en un idéntico y reconocible esquema formal? ¿Será entonces signo de que los tres encontraron en este esquema la concepción de esa ansiada nueva forma que aunara el sostén físico, la función y la capacidad optimizada del material?

Breuer puede que nos dé la clave en uno de sus primeros textos, "*Sobre la forma y la función en la Bauhaus*" de 1923 y publicado dos años después en la revista Offzett. En él, Breuer identifica la diferencia entre el concepto tradicional de Arts&Crafts y el del diseño industrial moderno. En el primero los objetos con la misma función toman diferentes formas como resultado de la variación del ornamento inorgánico. En el diseño moderno formalizar las inevitables partes funcionales de un objeto obtendrá como resultado siempre el mismo objeto. La confluencia, a ojos de Breuer, si es sincera, es signo inequívoco de un proceso correctamente planteado. Le Corbusier abordó una idea similar a través del concepto *Forma-Tipo*: una vez encontrada, ésta duraría siempre, claro precedente de una de las ideas fundamentales del Movimiento Moderno, que auguraba la provisionalidad del *estilo* y la consecución de la *forma-definitiva*.

Los tres arquitectos siguieron trabajando sobre el modelo volado de forma obsesiva una vez concluida la exposición de Stuttgart, como si hubieran encontrado un campo de experimentación sobre el que volcarse en una época decisiva para la construcción de las bases de la modernidad y en las que la realidad de la vieja Europa no les permitía ponerlas en práctica en la edificación. ¿Es esta la señal de que la esta silla lograba superar su condición objetual para convertirse en una suerte de nodo de intereses disciplinares para estos tres arquitectos? ¿De qué forma un mismo objeto podría inscribirse en las trayectorias de arquitectos tan dispares?



[Fig7] Mies van der Rohe. Apunte para silla volada realizado entre principios de 1927 y diciembre de 1929. Dibujo preparatorio para la patente nº 128771 presentada en Berlín.

[Fig 8] Edificio de oficinas de hormigón. 1922

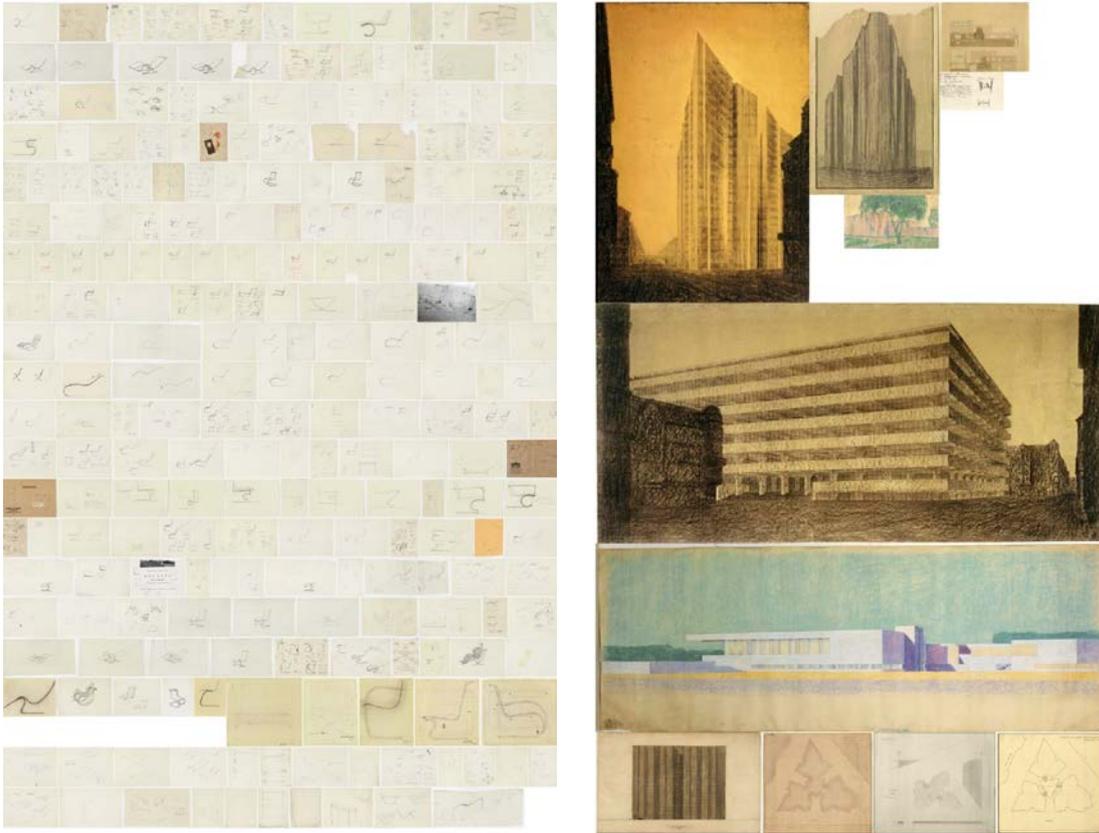
## Trasvases escalares. Mies

Para Mies el año 1927 será un año decisivo en el que logrará poner de acuerdo su arquitectura de papel, ampliamente difundida en revistas y exposiciones, y su arquitectura construida hasta el momento. En 1921 Mies había entrado en contacto con las vanguardias arquitectónicas a través de Hans Richter, Theo van Doesburg y El Lizzisky, con los que funda la revista G. A partir de esa fecha Mies inicia una serie de cinco proyectos, denominados teóricos - dos edificios en altura, dos villas y un edificio de oficinas en hormigón- todos ellos con un marcado carácter de manifiesto. Las propuestas teóricas de contenidos radicalmente modernos son a su vez alternadas con la realización de viviendas unifamiliares completamente apegadas a los convencionalismos de la época. Esta esquizofrenia proyectual llega a su cúspide en 1926, con la finalización de la casa Moesler momento álgido de los proyectos academicistas, que a su vez coincide con la dirección y construcción de la colonia Weissenhof en Stuttgart. Es a partir de la silla MR y su obsesiva investigación con la que Mies inaugura su particular método de trabajo.

Los proyectos teóricos habían sido desarrollados como la expresión inmediata de una idea. A menudo su explicación y su elaboración estaban concentrados en un único dibujo que, en sus enormes dimensiones anticipaba la intención con la que habían sido llevados a cabo: la exposición o la publicación. La perspectiva para el edificio de cristal de la *Friedrichstrasse* de en Berlín de 1921 era un panel a carboncillo de 173.4 x 121.9 cm pero con una escasa definición. La planta del rascacielos de cristal de 1922 que Mies presentó al concurso tenía una dimensiones considerables, las propias de un plano final- 77.5 x 95.9 cm- pero sin embargo se percibe fácilmente en la disposición de la estructura que no es más que un vago tanteo. El caso más claro es el del edificio de oficinas de hormigón, un proyecto definido por una única<sup>14</sup> perspectiva de 138.4 x 288.9cm, un mural potente, expresivo y directo.

La silla supone en ese sentido un giro copernicano. De Mies está documentada la profusa producción de dibujos de mobiliario de aquellos años. En el período comprendido entre los años 1926 y 1946 el archivo del MoMA en Nueva York, albacea de los fondos documentales del arquitecto, contiene 237 croquis y dibujos- de un total de 1627, los que representa un 15% de la totalidad del archivo- de diferentes variantes de sillas y sillones de tubo de acero volado. Esto supone que exista mayor documentación gráfica de la silla volada que de ningún

<sup>14</sup> Si exceptuamos los dos croquis preparatorios a tinta acompañados de unas breves notas de 1922 encontrados entre su correspondencia



[Fig9] Mies van der Rohe. Compendio de los croquis de estudio de la silla volada contenidos en el archivo del MoMA

[Fig 10] Mies van der Rohe. Dibujos de los cinco proyectos teóricos.

otro proyecto en esas mismas fechas. En ellos Mies repite una y otra vez, de forma obsesiva, modelos de curvas y contracurvas en una decidida barroquización del primer modelo volado.

Se trata de la primera de sus investigaciones reiterativas que anticipa otras tantas mucho más difundidas como son las de la casa patio, el edificio en altura o la búsqueda de un nuevo orden arquitectónico a partir de una sintaxis constructiva universal. Investigaciones realizadas de forma obstinada, en muchos casos sin previo encargo ni promotor en las que Mies simplemente se plantea un problema y establece su resolución a través de la iteración múltiple de pruebas como forma de acercamiento progresivo. En contraste con esos primeros proyectos teóricos que supusieron su plena entrada en la modernidad, el dibujo es ahora una herramienta de búsqueda y no únicamente un medio expresivo para comunicar una idea. Frente a los pocos y enormes dibujos que empleaba para contar sus primeros proyectos, a la silla volada le dedicará más de doscientos pequeños apuntes realizados en cuartillas que no superaban los 29.8 x 21cm de su cuaderno de apuntes, o la contraportada del libro que estuviera leyendo en ese preciso momento<sup>15</sup>. El trabajo de Mies en este sentido se vuelve afirmativo<sup>16</sup> y esencialista: la pregunta se repite de forma incesante y cada iteración busca autoafirmarse en lo ya logrado y avanzar hacia un estado más puro o perfeccionado. Como forma de trabajo antagonista

<sup>15</sup> Como el aparecido en la portada de "Das Gesetz der form" de Herman Hefele.

<sup>16</sup> Según la propia definición que Iñaki Ábalos hace de uno y de otro en la conferencia pronunciada en la Fundación Enric Miralles de Barcelona el 28 de noviembre de 2014

encontramos por ejemplo la de Le Corbusier, donde la pregunta es siempre cambiante y lo que busca es poner en duda constante el conocimiento ya logrado.

Con la línea de trabajo que la silla volada establece, toda la labor de Mies vista bajo este prisma parece englobada en una única y continua investigación sobre la estructura en el más amplio sentido de la palabra. El trabajo de Mies se centrará principalmente en transformar la estructura portante en el orden para una nueva arquitectura. La estructura no es por tanto la respuesta a un edificio en concreto sino la respuesta a un problema universal. Hasta el momento en que Mies puede llevar a cabo esta investigación a escala edificatoria, Mies pone a prueba sus ideas a pequeña escala a través de sus muebles que hacen de la silla volada, más que un modelo concreto, la base de un tipo estructural con el que desarrollar una infinidad de modelos. A propósito de estas investigaciones se hacen muy pertinentes las siguientes palabras de Mies:

*"Si quisiéramos inventar cada día algo, no llegaríamos a ninguna parte. No cuesta nada inventar formas interesantes, en cambio es muy laborioso trabajar a fondo sobre algo. En mis clases, a menudo, utilizo un ejemplo de Viollet-le-Duc, que demostró que los 300 años de evolución de la catedral gótica consistieron sobre todo en la reelaboración y mejora del mismo tipo estructural. Nosotros nos limitamos a las estructuras que son posibles en la actualidad e intentamos resolver todos los detalles. De esta manera queremos construir una base para la evolución futura."*<sup>17</sup>

Si otras figuras relevantes de la vanguardia arquitectónica, como los maestros de la Bauhaus de la segunda generación habían sido educados plenamente en el credo moderno, en Mies el acercamiento de posturas hacia la vanguardia se produjo, por contra de forma progresiva. Desde que Mies sale de su Aachen natal rumbo a Berlín hay un acercamiento gradual y escalar en la aproximación de Mies hacia la modernidad. Se podría decir que el personaje que Mies autoconstruye pasa por sucesivas etapas: primero el nombre, luego la silla, luego la casa.<sup>18</sup>

## **Trasvases escalares. Breuer.**

El mueble tubular en general, iniciado con la butaca Club y el modelo B33 en particular, enmarcan las preocupaciones de Marcel Breuer, ambicioso carpintero que anhelaba ampliar su ámbito de trabajo. Antes de que en 1933 se exiliara de la Alemania nacionalsocialista a Budapest, Zurich y Londres, y antes de su aventura americana de la mano de Gropius, Breuer trató de hacer carrera en la arquitectura a través de la realización de interiores, participando en proyectos colectivos como el diseño de la colonia Weissenhof o en sus proyectos para viviendas de jóvenes maestros de la Bauhaus. Fue en esos proyectos iniciales donde todos los conocimientos y preocupaciones adquiridos durante su etapa como director del taller de

---

<sup>17</sup> NEUMEYER, Fritz. Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968. Madrid. El Croquis Editorial. 1995. p 515-516 extraída de una conversación con Christian Norberg-Schulz, publicada en la revista *Baukunst und Werkform*, 11.1958, nº6 pag 615-618.

<sup>18</sup> Ver COLOMINA, Beatriz. "A Name, then a Chair, then a House. How an Architect Was Made in the 20th Century". Harvard Design Magazine, nº 15, 2001.



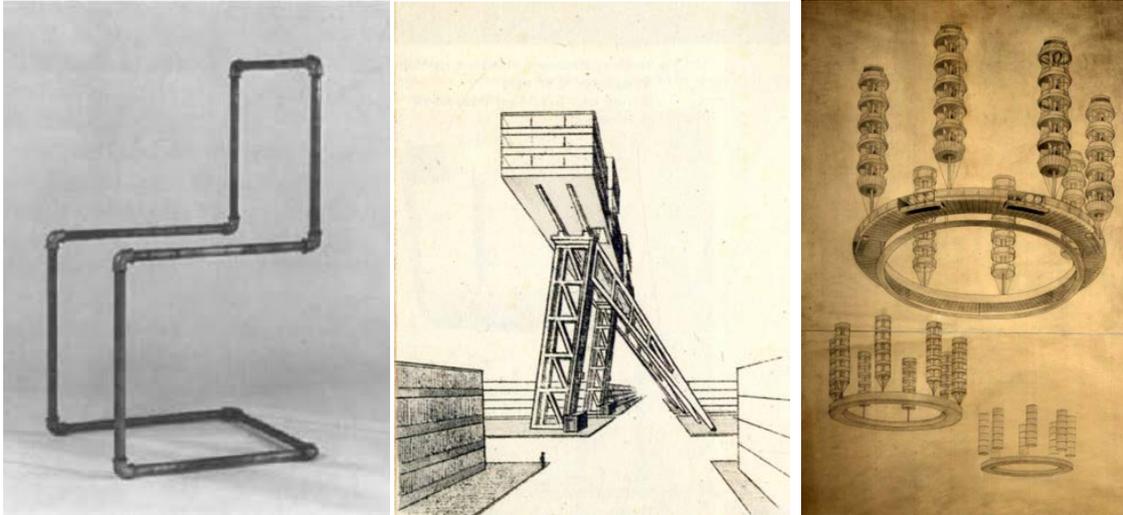
[Fig 9,10 y11] Silla B33-Parador Ariston, Mar del Plata (Argentina), 1947-Begrish Hall (Nueva York) 1964. Archivo Digital de los fondos legados por el arquitecto a la Syracuse University, Nueva York. (Image ID SI-06\_197), 1943. Marcel Breuer

carpintería se plasmarían de forma más directa y radical. Breuer concederá al modelo volado que nos ocupa una importancia tal que le llevará a seguir reclamando su autoría cuando ya contaba con 77 años y cuando ya había llevado a cabo grandes encargos institucionales en diversos países. No por ello la silla pierde su importancia en un gesto de reconocimiento al decisivo papel jugado en su carrera. A partir de este modelo encontrará, en todas las escalas un campo de investigación en la expresión arquitectónica de las posibilidades estructurales de los nuevos materiales.

En su texto "*Defining modern architecture*", Breuer localiza como punto identificativo de la arquitectura moderna la claridad. Para explicar el alcance de esta afirmación aclara que "*para nosotros la expresión definitiva del propósito de un edificio es una expresión sincera de su estructura. Para nosotros esto significa la claridad.*" La inclusión de la estructura, no como categoría dependiente de la arquitectura, destinada exclusivamente a soportarla físicamente, sino como elemento generador de la misma explica la extensión que le dedica a este tema en su libro-manifiesto *Sun&Shadow*<sup>19</sup> en el capítulo monográfico "*Structures in Space*". En él, como ya se ha explicado anteriormente Breuer mantiene que el cambio de las estructuras de compresión simple a las estructuras complejas y optimizadas sujetas a una tensión continua es el gran avance constructivo de la época. En este texto de 1956, Breuer mantendrá que "*este cambio es tan radical que por sí solo justificar una expresión arquitectónica completamente nueva*". Es su modelo de silla volada la que inaugura en Breuer esta investigación que le ocupará el resto de su desempeño profesional, como una constante que aparece obcecadamente a través de los años, los materiales, los programas y los países en los que trabajará.

---

<sup>19</sup> BLAKE, Peter. BREUER, Marcel. *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The philosophy of an architect*. Nueva York. Dodd, Mead & Company. 1956.



[Fig12,13 y14] Prototipo silla volada. Mart Stam 1926. Versión del *Wolkengjbel*, Mart Stam 1925. Ciudad volante Georgy Krutikov, 1928.

### Trasvases escalares. Stam.

El objeto, para Mart Stam es un vehículo cultural y un medio de expresión con carga semántica. Si la silla para Breuer se enmarcaba en lo prelingüístico y de esa forma aludiría a las sensaciones básicas como las de equilibrio, gravedad o peso, en Stam asumirá una carga plena de significado. Con él tratará de satisfacer un anhelo inoculado a raíz de sus intensos contactos con las vanguardias rusas y el ala más políticamente comprometida de la arquitectura holandesa: el viejo sueño de la ingravidez. La Revolución había soñado un hombre nuevo inserto en una estructura social nueva. Para liberarse, este hombre nuevo, nacido en una sociedad socialista, tenía que romper con la cadena de clases que le oprimía de la misma manera que el arte rompía con la gravedad como un inmenso lastre que la había mantenido atada e inmóvil históricamente. La revolución imaginó una nueva formulación física del mundo en la que el peso y la gravedad eran algo del pasado. Stam trató de llevar a cabo una traducción arquitectónica en los proyectos que ideó junto con su compañero El Lissitzky, como el *Wolkenbügel -el Apoyanubes-* o aquellos proyectos de alumnos de la Academia Vkutemas de Moscú a los que daría difusión a través de su revista ABC y en los que la tensión compositiva es correlato directo de una tensión estructural. En la silla encontraría el consuelo en la realización efectiva de todos aquellos proyectos utópicos que había conseguido imaginar y que nunca había logrado que traspasaran el papel.

La peripecia vital del propio personaje resulta igualmente de gran interés. Stam, una especie de Sallinger de la arquitectura, retirado de la profesión de forma anticipada e intrigante –llegaría a adoptar un nombre falso para evitar ser localizado- nos habla de una asumida renuncia a la identidad que de alguna forma entronca con su forma de trabajo y la propia historia de la silla volada. Este desapego con sus propios diseños, incluso en lo económico, ha de entenderse como una deliberada estrategia de trabajo. En su artículo biográfico sobre Stam, Gerrit Oorthuys nos narra cómo éste afrontaba cada trabajo bajo la búsqueda de la forma más efectiva para resolver la problemática planteada de la forma constructivamente más eficiente. A este respecto Stam comparaba su silla a la producción de una bicicleta –su objeto fetiche, en oposición al

Citrohan o al aeroplano lecorbuseriano- como uno objeto perfeccionado a lo largo del tiempo por la aportación anónima y desinteresada.

De todo el espectro escalar sobre el que Mart Stam desarrolló su labor, que incluye planificación territorial, diseño urbanístico, organización de infraestructuras o vivienda colectiva será esta pequeña silla sobre la que Banham reconstruye la recuperación de la obra del arquitecto, elevándola al status de icono emblemático que encarna el giro de la modernidad en busca de una identidad basada en la universalidad del objeto perfecto y anónimo.

### **Desplazamientos semánticos ( a modo de cierre).**

*"En mi anida un declarado deseo de no ser nunca únicamente yo mismo, sino también ser descaradamente los otros."*

Enrique Vila-Matas

La cultura objetual en el Movimiento Moderno revierte su papel. Le Corbusier anunció la muerte de las artes decorativas para dar la bienvenida al nuevo equipamiento doméstico<sup>20</sup>. Los muebles no eran ya únicamente sus pasivos pobladores sino que eran miembros activos de persuasión y proselitismo de una nueva forma de vida. El papel desempeñado por ellos trascendía en mucho el de su mera función, igual que los aviones no eran sólo medios de transporte para Le Corbusier sino objetos culturales, signos de activación de una época: portadores de la identidad cultural de su tiempo y por lo tanto símbolos desprovistos de cualquier especialización escalar. El papel que históricamente habían asumido esculturas, frisos, tallas o armas que pueblan los museos y que explican un determinado período serían ahora sustituidos por aviones, coches, electrodomésticos o tal vez sillas.

Me permitiré concluir con una breve y literaria anécdota por lo ilustradora que resulta de las intenciones de esta tesis. El 1 de agosto de 2008 el escritor Enrique Vila Matas pronuncia una alocución en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey. El discurso, que versa sobre la forma en que el narrador ha encontrado su propia voz asumiendo de forma original las ajenas, refiere esta anécdota ilustrativa sobre un famoso fragmento de Laurence Sterne donde acomete una tremenda embestida contra los autores poco originales y plagiarios y establece la firme promesa de no volver a copiar nunca más. Arrepentido nos relata cómo se dispone a cerrar la puerta de su biblioteca para poder así alejarse de aquellos autores a los admira y a los que regularmente acude para beber de sus fuentes. Lo singular e inquietante es que este preciso fragmento, esta proclama de propósito de enmienda contra la copia, está a su vez plagiado íntegramente de *Anatomía de la Melancolía*, de Robert Burton, concretamente del prefacio titulado *Democritus Junior to the Reader*.

---

<sup>20</sup> LE CORBUSIER. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón, 1978 p.79

Otro cambio- desplazamiento, del que nos habla Vila Matas, se está gestando de forma paulatina pero imparable. El valor de lo original será puesto en entredicho. El contenido cederá su posición de valor artístico al contexto. ¿Alguien podría dudar que las palabras de Sterne son tanto más valiosas que las de Burton a pesar de que el primero las haya tomado prestadas una a una? Es precisamente en el perverso contexto en que las coloca donde su lectura y su valor se multiplican.

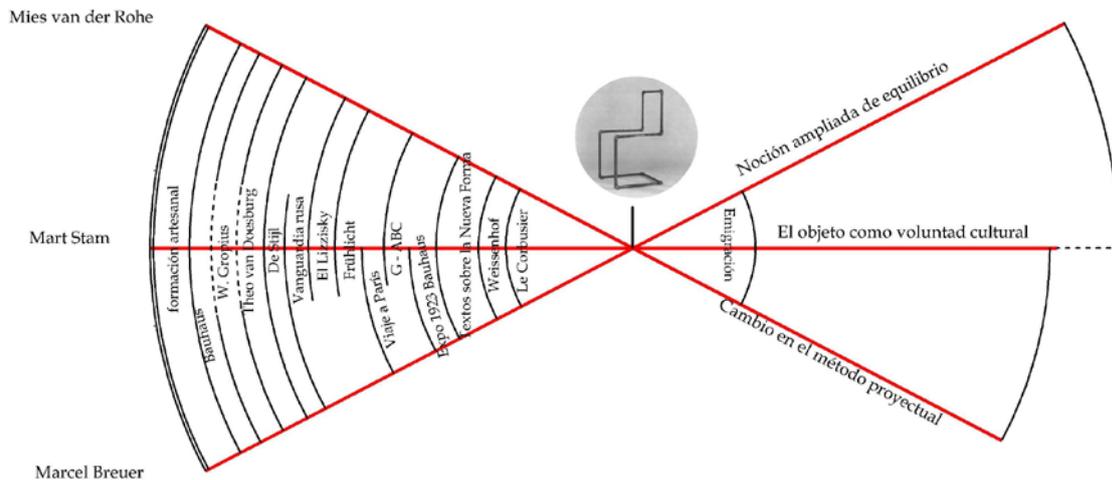
El comienzo del siglo XX produjo un cambio de paradigma con la introducción de las técnicas de reproductibilidad en las artes. El contenido artístico de una obra se desplazaba del objeto, vinculado a su manufactura única e irrepetible, al concepto, una idea capaz de ser reproducida y extendida masivamente cuyo valor no residiera en su contingencia material.

La silla volada como tantos objetos, ideas y proyectos era un modelo ya existente, como ocupará esta tesis de demostrar, antes de que se cruzara en las biografías de nuestros tres autores. El valor del objeto y su estudio residen precisamente en la creencia de que existe verdaderamente un acto creativo en la forma en que las ideas son apropiadas, como un *objet-trouvè*, otorgándoles un significado y una vida nuevas, y que los avances no necesariamente se producen por acontecimientos estrictamente nuevos sino por aquellos que simplemente consiguen significar algo nuevo.

# reelaboración

"Acotar para intensificar"

Luis Moreno Mansilla



La tesis está organizada a través de dos análisis, uno transversal que alude a la propia coincidencia entre los tres autores y que pone de relieve las condiciones que propiciaron el encuentro en un mismo objeto - precedentes, coincidencias biográficas, etc- y el otro longitudinal que se refiere a la influencia de la investigación en la pequeña escala, y concretamente el modelo de silla volada, en cada una de las trayectorias de los tres arquitectos. La posible publicación debería de mantener esta estructura como esqueleto básico que articula la tesis pero para su mejor lectura se entiende que debería de adelgazarse en los siguientes puntos:

1. Supresión de todos los preámbulos propios del formato de Tesis: agradecimientos, abstract, metodología.
2. Supresión de la cronología contrastada de los tres arquitectos.
3. Síntesis de los precedentes explicados en un único capítulo donde se mencionen de forma más resumida.
4. Reducción importante de la presencia de Calder en el capítulo 2.2.5, que puede resultar demasiado lateral.
5. Eliminación de los Anexos documentales como los textos traducidos o demandas de patentes (estas últimas ya habrán sido debidamente integradas en el texto siempre que haya sido necesario)
6. Reducción de los pies de páginas, en ocasiones muy extensos, por afán de justificar las ideas aportadas.