Architecten denken meubels

Christoph Grafe, Aslı Çiçek en Fredie Floré

Toen architect Hermann Czech in 1993 het café-restaurant van het Museum für Angewandte Kunst (MAK) in zijn geboortestad Wenen ingrijpend vernieuwde, ontstond daarbij als bijproduct een stoelontwerp. Het betrof een nieuwe versie van de caféstoel die Adolf Loos bijna een eeuw eerder, in 1899, had ontworpen voor het Café Museum. Czech wijzigde onder meer de rugleuning voor een meer ontspannen zithouding en voerde een nieuw kleurenschema in: het grootste deel van zijn stoel was wit, alleen de poten waren van onbehandeld hout. De verbeterde ergonomie en de witte kleur gaven de stoel een nieuwe lichtheid. In de omgeving van het MAK-café verscheen de stoel daardoor minder als een afzonderlijk object in de ruimte en meer als onderdeel van het samenspel van lijnen en vlakken dat het gehele ontwerp kenmerkte.

Czech's stoel is in essentie een doorontwikkeling van een door-ontwikkeling. Ook de stoel die Loos had ontworpen voor zijn eerste openbare interieur in Wenen, was gebaseerd op een bestaand model: de caféstoel van de gebroeders Thonet, de gebogen houten stoel waarvan er miljoenen exemplaren werden geproduceerd en die als praktisch en betaalbaar gebruiksmeubel tot het standaardrepertoire van restaurants wereldwijd, van Parijs tot Buenos Aires, behoorde.[1] De twee nieuwe ontwerpen vertonen de wezenlijke kenmerken van een *objet-type*; hun makers maken gebruik van nieuwe technieken zoals de toepassing van stoom, warmte en gecontroleerde druk en, niet te vergeten, het voordeel dat de stoel in een platte verpakking naar alle uithoeken van de wereld kon worden getransporteerd.

Beide ontwerpen zijn bewuste evoluties van bestaande modellen en articuleren ideeën over materialiteit, erfgoed en plaats. Daarmee functioneren ze als 'ruimtelijke argumenten'. Ze brengen bovendien een bepaalde spanning tot uitdrukking: het zijn 'auteurswerken' die onder de naam van een architect worden verkocht, maar ze blijven fundamenteel generiek – aangepast aan een specifieke situatie om vervolgens weer als universeel object te circuleren. Die dubbelzinnigheid ligt in hun aard besloten. De continentale termen voor meubels – *mobili*, *meubles*, *møbler* – benadrukken een inherente beweeglijkheid, een verwijzing naar verschillende locaties en een tijdelijk bestaan. Meubels zijn altijd 'gesitueerd', nemen een specifieke plek in, maar

1
Voor de stoelen in het Café Museum werkte Loos aan de modellen nr. 248 en nr. 30 van de firma Kohn, een concurrent van Thonet die zich ook specialiseerde in gebogen houten meubilair. De stoelontwerpen van Loos vertoonden sterke overeenkomsten met Thonet's populaire model nr. 14, dat bekend stond om zijn eenvoud en betaalbaarheid.

Architects Think Furniture

Christoph Grafe, Aslı Çiçek and Fredie Floré

When architect Hermann Czech comprehensively overhauled the café-restaurant of the Museum of Applied Arts in his native city of Vienna in 1993, the design of a chair emerged as a by-product. It was a new iteration of the café chair Adolf Loos had designed almost a century earlier, in 1899, for the Café Museum. Czech's modifications included a redesigned backrest for a more relaxed posture and a new colour scheme, rendering part of the chair white, with only the legs showing the unveiled wood. The improved ergonomics and the whiteness lend the chair a new lightness. In the context of the MAK café this allowed it to appear less as an object in space and rather as part of the interplay of lines and surfaces that characterised the entire design.

Czech's chair is, in essence, a cover version of a cover version. For the Loos chair, designed for the architect's first public interior in Vienna, also drew on an existing model: the café chair by the Thonet brothers, the bentwood chair that was produced in millions and, as a practical and economical piece of functional furniture, belonged to the standard repertoire of restaurants from Paris to Buenos Aires.[1] Both new designs make use of the essential characteristics of an *objet-type*, capitalising on the efficiency of newly developed technologies like the application of steam, heat and controlled pressure; not to mention the fact that the chair could be transported to all corners of the world as a flat-pack kit.

Both these designs are deliberate evolutions of existing ones, and they articulate ideas about materiality, heritage and place. As such, they function as 'spatial arguments'. Furthermore, they embody a defining tension: they are 'authored' works, sold under an architect's name, yet they remain fundamentally generic, adapted for a specific situation only to be reintroduced for universal use. This duality is echoed in their very nature. The continental European terms for furniture – *mobili, meubels, meubles, møbler* – highlight an inherent mobility, suggesting multiple locations and a transient life. Furniture is always 'situated', occupying a particular place, and yet it is defined by its capacity to not belong to any single one. It is inherently more transient than architectural construction, and yet it often possesses a greater longevity, frequently outliving the very

1
For the chairs at the Café Museum, Loos worked on models No. 248 and No. 30 from the Kohn company, a rival of Thonet that also specialised in bentwood furniture. Loos's chair designs showed strong similarities to Thonet's popular model No. 14, known for its simplicity and affordability.

worden juist gedefinieerd door het vermogen om aan geen enkele plek of tijd toe te behoren. Ze zijn van nature vluchtiger dan architectuur, maar hebben vaak een langere levensduur: meubels overleven geregeld de architectuur of interieurs waarvoor ze ooit zijn ontworpen. Het verfijnde, harmonieuze MAK-café in Wenen is verdwenen, maar de stoel die ervoor werd ontworpen leeft voort, maar ergens anders – of zelfs overal.

Waarom ontwerpen architecten dus meubels? Soms omdat ze een enkel element binnen een grotere ruimtelijke compositie willen creëren. De namen van sommige moderne klassiekers verwijzen daar al naar, zoals de Barcelona-stoel en de Brno-stoel naar ontwerp van Mies van der Rohe en Lilly Reich. Een meubel kan fungeren als een handtekening, als een manier om de gehele ruimte aan de ontwerper toe te schrijven. Tegelijk spelen meubels een rol bij het overdragen van betekenis of, anders gezegd, bij het voortbrengen van symbolen. In de interieurs van de Arts & Crafts-beweging, de hervormingsarchitectuur van rond 1900 en de zogeheten klassieke moderniteit moest het meubilair een 'nieuwe' of 'modernere' levenshouding uitdrukken. In samenhang met architectonische ruimte verbeeldt het objectiviteit, authenticiteit en getrouwheid aan materiaal, en, vanaf de jaren 1920, de omarming van industriële serieproductie. In werkelijkheid kwam juist het meubel vaak dichter bij dit ideaal dan de *machines à habiter*, die doorgaans nog op traditionele wijze werden vervaardigd – ondanks het feit dat ook de moderne klassiekers sterk steunden op de ambachtelijke tradities van smeden en timmerlieden.

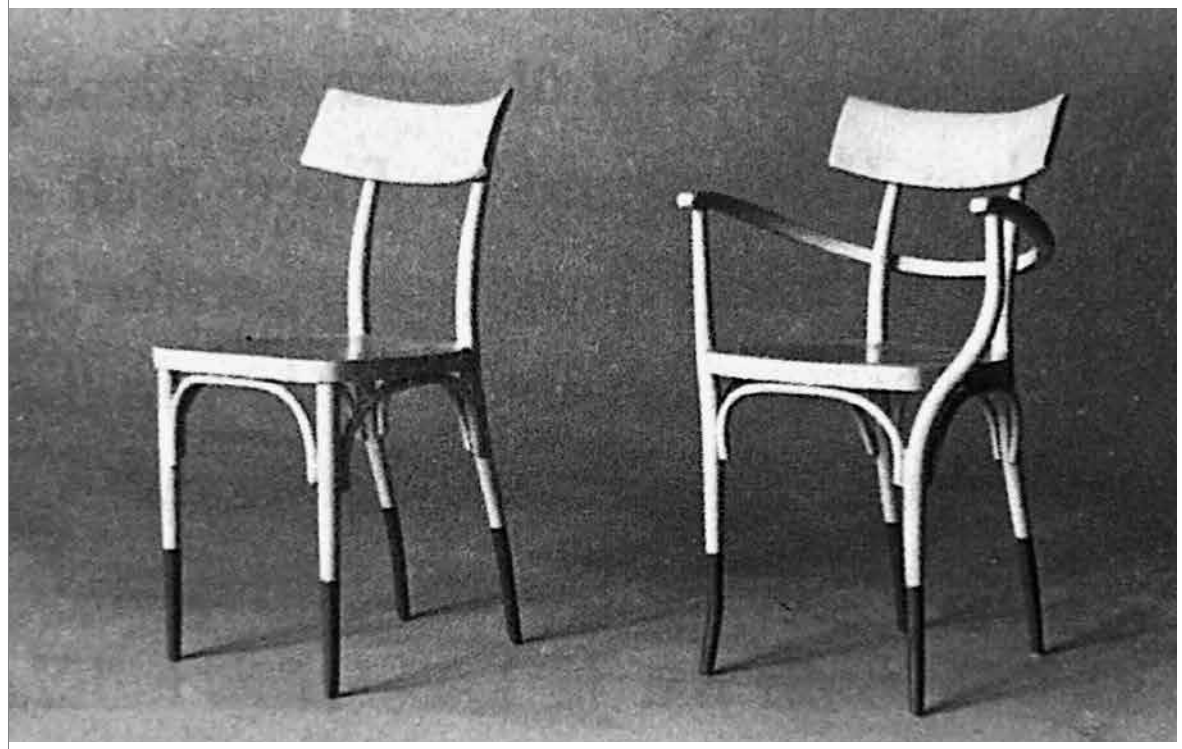
Wat gebeurt er precies, wanneer architecten meubels ontwerpen, en wat drijft hen tot dit werk buiten het conventionele architectuurontwerp? Tot de tweede helft van de negentiende eeuw kwamen meubelontwerpen van architecten relatief zelden voor. Meubels behoorden tot het natuurlijke domein van ambachtslieden, ook wanneer ze de vormentaal van het interieur volgden. Ze werden pas onderdeel van het architectonisch ontwerp toen architecten een allesomvattende benadering gingen nastreven. In wezen legitimeerde het nieuwe concept van het *Gesamtkunstwerk* – het totaalkunstwerk – een uitbreiding van het werkterrein van de architect tot interieur en meubilair. Deze verschuiving sprak een generatie aan die, wellicht in het spoor van de dilettant William Morris, zich aan meubelontwerp wijdde: Horta, Van de Velde, Berlage en Behrens, om enkele continentale protagonisten te noemen.

Het mag geen verrassing heten dat door architecten ontworpen meubels vooral te vinden was in representatieve kantoren en in de woonhuizen van beter gesitueerde burgers. Dit verklaart de nauwe verbondenheid met de burgerlijke wooncultuur en de *Lebensreform* die vanaf het begin bestond. Naarmate meubels betaalbaarder voor bredere lagen van de bevolking en een vast onderdeel van het burgerlijke interieur werden, vonden ze ook hun weg naar een groter publiek. Dit verschijnsel trok ook architecten aan, wat leidde tot vele ontwerpklassiekers die hun sporen hebben nagelaten in de ontwerp- en

architecture or interiors for which it was created. The refined, delicate MAK Café in Vienna was replaced; the chair designed for it persists, but now elsewhere – or indeed, everywhere.

So why do architects design furniture? Sometimes, the motivation is to create a singular element within a larger spatial composition. Indeed, the names of some modern classics already hint at such a constellation, as with the Barcelona Chair or the Brno Chair by Mies van der Rohe and Lilly Reich. Furniture can be a means of leaving a signature, attributing the entire space to its author. Yet furniture also plays a broader role in conveying meaning, or, to put it another way, producing symbols. In Arts and Crafts interiors, the reform architecture of around 1900 and what is known as classical modernism, it is intended to express a 'new' or even 'more modern' attitude to life. In concert with architectural space, it conveys objectivity, authenticity, truth to materials and, by the 1920s, an embrace of industrial serial production. In reality, it is often the furniture that comes closer to this ideal than the *machines à habiter*, which were generally still manufactured using traditional methods. This was true even though modern classics relied extensively on the craft traditions of blacksmiths and carpenters.

What exactly occurs when architects design furniture, and what motivates this work outside traditional architectural design? First, examples of furniture designs by architects were relatively rare until the second half of the nineteenth century. Furniture was the natural domain of craftsmen, even when it employed the idioms of interior decoration. It entered the realm of architectural design only when architects adopted a comprehensive approach. In essence,



J.&J. Kohn, catalogue page with the chair models by Adolf Loos designed for Café Museum, Vienna, 1899/ J. & J. Kohn, catalogpagina met de stoelmodellen van Adolf Loos voor Café Museum, Wenen, 1899

architectuurgeschiedenis. Of zoals Emilio Ambasz in 1972 opmerkte: 'In de Moderne Beweging werd lang gedacht dat, als alle producten waarvan de mens gebruikmaakt goed ontworpen zouden zijn, harmonie en vreugde eeuwig zouden zegevieren.'[2] Het ontwerpen van meubels en interieurs werd zo direct gekoppeld aan ideeën over maatschappelijke vooruitgang en het idee dat architecten bekwaam waren in alle domeinen van het leven. Bekende slogans als Jaap Bakema's 'van stoel tot stad' of Ernesto Rogers' *dal cucchiaio alla città* ('van lepel tot stad'), die een halve eeuw later een soortgelijke ambitie formuleerden, zijn waarschijnlijk uit dit gedachtegoed voortgekomen. Dat de moderne avant-garde het meubel omarmde, kan worden begrepen als een voortzetting van het *Gesamtkunstwerk*-concept. Daarmee rijst de vraag of en hoe architecten, nu die aanspraak op totaliteit niet langer houdbaar is, vandaag de dag nog meubels zouden moeten ontwerpen.

Verkenningen van onbekend terrein: Meubels als kritische ruimtelijke praktijk

Welke thema's moeten architecten die zich vandaag de dag bezighouden met het ontwerpen van meubels – gezien het voorbeeld van Czech – aan de orde stellen? Dit is wellicht de overkoepelende vraag in veel bijdragen aan dit nummer van *OASE*. Uit de gesprekken die figuren uit de praktijk en onderzoekers met architecten voeren, blijkt dat ze allen meubelontwerp als een essentiële ruimtelijke praktijk ervaren. Waar bouwproductie een complexe organisatie veronderstelt, maakt meubelontwerp juist een directe en onmiddellijke omgang mogelijk met het object zelf, zijn materialiteit en bijbehorende productietechnieken. Voor pioniers als Trix Haussmann ('Furniture as Architectural Quotation', 1977) en Lütjens Padmanabhan ('Scale Exercises') is het ontwerpen van meubels een manier om architectonische principes onder de loep te nemen; soms vormt het meubilair zelf een kritische kanttekening bij de architectuur. Sam Chermayeff richt zich op de vraag 'Hoe wonen we alleen en samen?', terwijl een collectief als Stand Van Zaken experimentele ruimten creëert. Het artikel over de Brusselse galerie MANIERA maakt het spectrum van unica tot kleine series inzichtelijk. Deze galerie werkt hoofdzakelijk met architecten en reflecteert op de rol van de toegepaste kunst. Studio Site Practice combineert in zijn stoelen traditioneel Indiaas vakmanschap met modern ontwerp en duurzame culturele uitwisseling. In gesprekken met deze ontwerpers worden economische en culturele dimensies, formele verwijzingen naar architectuur en het potentieel van meubels om gevestigde conventies te bediscussiëren en nieuwe perspectieven op architectonische ruimte te openen, onderzocht.

2
Emilio Ambasz, voorwoord bij de catalogus van de tentoonstelling 'Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design', MoMA, 1972.

the new concept of the *Gesamtkunstwerk*, or total work of art, justified expanding the architects' field of activity to encompass interiors and furniture. This shift engaged a generation that, perhaps following the dilettante William Morris, devoted itself to furniture design: Horta, Van de Velde, Berlage and Behrens, to name a few continental European protagonists.

Unsurprisingly, alongside representative offices, it was mainly projects for bourgeois homes that featured architects' furniture. This explains the intrinsic connection to domestic culture and *Lebensreform* from the outset. As furniture became affordable for larger societal groups and a core part of bourgeois interiors, it gradually entered the lives of a broader population. This phenomenon also attracted architects, resulting in many seminal designs documented in design and architecture history. As Emilio Ambasz observed in 1972: 'It has been a long-standing assumption of the Modern Movement that if all man's products were well designed, harmony and joy would emerge eternally triumphant.'[2] The design of furniture and domestic environments was thus directly linked to ideas of social progress, and consequently to the claim of architects' competence in all areas of life. Well-known taglines such as Jaap Bakema's 'van stoel tot stad' ('from chair to city') or Ernesto Rogers' 'dal cucchiaio alla città' (from the spoon to the city), which formulated a similar claim half a century later, likely stemmed from this. That furniture was embraced by the modern avant-garde can be understood within the continuity of the *Gesamtkunstwerk* concept. This raises the question of whether and how architects should design furniture if this claim to totality can no longer be upheld.

Excursions into Unknown Territory: Furniture as Critical Spatial Practice

Which topics should be addressed when, as the Czech example shows, architects engage with furniture today? This is perhaps the overarching question for many articles in this issue of *OASE*. Conversations led by practitioners and researchers with architects share an examination of furniture design as an essential spatial practice. Unlike the complex orchestration of building production, designing furniture allows for a direct and immediate engagement with the object itself, its materiality and the specific technologies of its manufacture. For pioneers such as Trix Haussmann ('Furniture as Architectural Quotation', 1977) or Lütjens Padmanabhan ('Scale Exercises'), it serves to explore architectural principles; sometimes the furniture itself is a critical commentary on architecture. While Sam Chermayeff focuses on the question 'How do we live alone and

2
Emilio Ambasz, preface to the catalogue of the exhibition 'Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design', MoMA,1972.

Als inleiding en kritische contextualisering bevat dit nummer twee historisch-theoretische bijdragen. Irene Cieraad beschrijft de geschiedenis van een van de invloedrijkste instellingen die de ideeën van de moderne avant-garde in Nederland uitdroegen: de Stichting (Goed) Wonen. Deze, door ontwerpers en critici opgerichte vereniging, trachtte modern ontwerp onder de aandacht van een breder publiek te brengen en werd, onder meer via tentoonstellingen, een pionier van wat men 'de popularisering van de architectuur' zou kunnen noemen. Stichting (Goed) Wonen was een van de instellingen die in de jaren 1980 opgingen in het Nederlands Architectuurinstituut en was als zodanig ook betrokken bij het ontstaan van het Nederlandse architectuurbeleid – een succesverhaal dat inmiddels vermoedelijk tot het verleden behoort. Cat Rossi onderzoekt de rol van vrouwelijke architecten in het Italiaanse meubelontwerp en belicht de context waarin architectuur en design decennialang nauw en onafscheidelijk verbonden waren. Rossi laat zien dat ook Italiaanse vrouwen moesten vechten voor erkenning die in verhouding stond tot hun professionele en artistieke prestaties. Hardnekkige genderopvattingen – bijvoorbeeld over de vermeende natuurlijke affiniteit van vrouwen met het interieur – hadden bovendien grote invloed op de opdrachten die zij ontvingen. Een onevenredig groot aantal vrouwen met een opleiding in de architectuur ontwikkelde uiteindelijk een loopbaan in het meubel- en productontwerp.

Wat kunnen wij tegenwoordig van deze historische uitweidingen en casestudy's leren? Het idee om de wereld volledig opnieuw te ontwerpen is hooguit nog een nostalgische (en dus verleidelijke) optie. Maar meubelontwerp is als experimenteel domein van de architectuur te belangrijk om te veronachtzamen. Het heeft een onweerstaanbare aantrekkingskracht vanwege de nabijheid van het object en de directe relatie tot de uitvoering via *mock-ups* en prototypen. De verleidelijkheid van meubels ligt in hun tactiele directheid: een domein waar architecten de traagheid van bouwprocessen kunnen omzeilen om ideeën over materiaaltoepassing, gebruik en sociaal ritueel te toetsen. Uiteindelijk is een meubel een object waarbij, ondanks alle technische vereisten, de noodzaak om een vorm te realiseren – en dus een esthetische daad te plegen – nooit kan worden vermeden. Het ontwerpen van meubels biedt een uitweg uit de heersende spanningen (en discussies) rondom rationalisering die de architectuur dreigen te verarmen. Ze herinneren ons eraan dat de architectuur verantwoordelijkheid draagt voor het uiterlijk en de visuele verschijningsvorm van de wereld om ons heen.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

together?', collectives like Stand Van Zaken create experimental spaces. The example of MANIERA in Brussels illustrates the spectrum between exclusive one-off pieces and small series. The gallery works primarily with architects and reflects on the role of applied art. Studio Site Practice combines traditional Indian craftsmanship with modern design and sustainable cultural exchange in its chairs. Conversations with these protagonists explore the economic and cultural dimensions, the formal references to architecture, and furniture's potential to question established conventions and open new perspectives on architectural space.

As an introduction and critical contextualisation, two historical-theoretical contributions are included. Irene Cieraad describes the history of one of the most influential institutions promoting the ideas of the modern avant-garde in the Netherlands, the Stichting (Goed) Wonen (Correct Living Foundation). Founded by designers and critics, the foundation sought to popularise modern design among a wider audience and, through its exhibitions among other activities, became a pioneer in what might be called architectural dissemination. As one of the institutions that later, in the 1980s, merged into the Netherlands Architecture Institute, Stichting Wonen was also associated with the beginning of architectural policy; a success story that is now likely a bygone phenomenon. Cat Rossi examines the role of women architects in Italian furniture design, exploring a context where, for decades, the disciplines of architecture and design were deeply and inseparably intertwined. As Rossi shows, in Italy, too, women struggled to gain recognition commensurate with their professional and artistic achievements. Moreover, persistent gender assumptions – for example about women's presumed natural affinity with domestic interiors – strongly impacted the types of commissions they received. A disproportionate number of women trained as architects ended up developing a career within the world of furniture and product design.

What can these historical forays and case studies tell us today? The idea of completely redesigning the world can now be little more than a nostalgic (and therefore tempting) option. But also: designing furniture is too important as an experimental space for architecture to be neglected. It exerts an irresistible appeal through its proximity to the object and its direct relationship to production via mock-ups and prototypes. Furniture's allure lies in its tactical immediacy: a domain where architects bypass the inertia of construction in order to explore ideas about materiality, use, and social ritual. Ultimately, a piece of furniture is an object in which, despite all technical requirements, the necessity to shape it, and thus to work it aesthetically, can never be avoided. Furniture is a refuge from the prevailing pressures (and discourses) of rationalisation that threaten to desiccate architecture. It thus reminds us that architecture holds a responsibility for the appearance and visual impression of the world around us.