

LA INFLUENCIA DE LOS OBJETOS COTIDIANOS EN EL ACONDICIONAMIENTO INTERIOR: LOOS Y LE CORBUSIER, ‘PROFESORES DE VIVIENDA’

Sung Taeg Nam

A comienzos del siglo XX, un nuevo fenómeno desembarcó en la arquitectura doméstica: la necesidad de integrar nuevos objetos cotidianos, a menudo heterogéneos, en el diseño interior. Esta revolución mitigó ideas como Gesamtkunstwerk (la obra de arte total) o el Formmeister (el maestro del diseño), sin embargo, arquitectos como Adolf Loos y Le Corbusier comprendieron y aceptaron el cambio de paradigma. Según las afirmaciones de Loos, los usuarios tenían la responsabilidad de organizar el espacio interior por ellos mismos, por lo que asumió que los arquitectos comenzaban a desempeñar un nuevo rol, el de Wohnungslehrer (profesor de vivienda). En este contexto Le Corbusier también incorpora al usuario en la toma de decisiones del habitar moderno, pero en su caso se sirve de escritos y de los manifiestos construidos que representan sus propias obras.

Palabras clave: *Le Corbusier, Adolf Loos, objetos cotidianos, vivienda*

Keywords: *Le Corbusier, Adolf Loos, daily objects, dwelling*

“Al principio, en la revuelta contra la mentira de las formas, nosotros mismos teníamos que diseñar cada objeto, desde los picaportes hasta los cubiertos. Luego vino una época en que el mobiliario debía ser de tal o cual maestro; y ahora ya podemos equiparnos con objetos anónimos. ¡Al menos hemos progresado algo!”¹.

EL INTERIOR DOMÉSTICO “CON OBJETOS ANÓNIMOS”

Esta cita de Henry van de Velde (1863-1957) proviene de la reflexión sobre “el equilibrio entre la década de 1890 y nuestros días”², que formula en los últimos años de su vida durante una conversación con Sigfried Giedion. El arquitecto belga comienza explicando el fenómeno de la “mentira de las formas”³ de los objetos cotidianos, la costumbre tan extendida hasta finales del siglo XIX de imponer estilos antiguos a las formas de los objetos de uso habitual.

Oponiéndose a ella, defiende y recuerda su participación en la búsqueda de una forma moderna para los objetos cotidianos. Los primeros años veinte, que describe poco después, se caracterizan por el éxito internacional de esta investigación artística. Muchos vanguardistas modernos, como los pertenecientes al *art nouveau*, al *Stijl* o a la Bauhaus, aplican sus propias teorías formales a los objetos de uso corriente. Estas obras originales van ganando reputación y reciben una favorable acogida entre parte del gran público y las élites culturales. Pero tanto si la forma es tradicional como innovadora, el objetivo de los artistas de las dos generaciones permanece invariable en el fondo: crear un espacio como obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], donde las formas genuinas se sometan a un concepto único en favor de la armonía del conjunto (Fig. 1).

Este contexto explica el motivo de que el cambio radical experimentado en el último periodo incluido en esta conversación, el de la posguerra, sorprenda al arquitecto más que al resto: sin estar firmados por ningún diseñador, los “objetos anónimos”⁴ fabricados industrialmente son los que prevalecen y acaban imponiéndose hasta hacerse ineludibles. Pero lo más sorprendente es que Van de Velde considere que esto no es un paso atrás o un signo de decadencia, ¡sino de “progreso”!⁵ La última frase parece poner en tela de juicio este proceso para volver a sus convicciones artísticas de 1890 como representante del arte aplicado y del arte total: el espacio ha perdido su homogeneidad y se ha visto invadido por objetos heterogéneos cuyas formas escapan a todo control estético.

Sin embargo, es preciso señalar que este fenómeno de los objetos anónimos no era nuevo. Van de Velde lo sitúa en los años de la posguerra, pero hacía ya mucho tiempo, incluso antes de su lucha contra las “mentiras de las formas”⁶, que algunos arquitectos ensalzaban la nobleza de los objetos anónimos y se oponían a las artes aplicadas y el arte total, como Adolf Loos (1880-1933) y, posteriormente, Le Corbusier (1887-1965).



Fig. 1. H. van de Velde, Exposición de la Secesión de Múnich (1899), acondicionamiento interior.

1. GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Reverté, Barcelona, 2009, p. 306. Traducción de Jorge Sainz, ligeramente modificada. La cita está precedida por esta frase: “Van de Velde pasó los últimos años de su vida en Suiza, en una casa construida por Alfred Roth junto al lago Aegeri. Su interés por los problemas contemporáneos permanecía inalterable y el anciano maestro siempre llevaba la conversación a la pregunta: ¿qué puede hacerse realmente? Una vez sopesó el equilibrio entre la década de 1890 y nuestros días: “. Puede obtenerse una visión general de la última etapa de su vida en el capítulo “Epilogo en Oberägeri, 1947-1957” en VAN DE VELDE, Henry, *Geschichte meines Lebens*, R. Piper & Co., Múnich, 1962.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Sobre este tema, véase NAM, Sung-Taeg, “El diseño de la lámpara eléctrica o el enfrentamiento del arte decorativo y el ready-made” en *Ra, Revista de Arquitectura*, 2011, n. 13, p. 95 y ss.

EL ACONDICIONAMIENTO INTERIOR, ¿POR EL ARQUITECTO O POR EL HABITANTE?

El 26 de abril de 1990, Loos publica en *Neues Wiener Tagblatt* un cuento, “Acerca de un pobre hombre rico” [“Von einem armen, reichen Manne”]. El texto, que es una sátira del arte aplicado y en particular del movimiento secesionista, narra la historia de un hombre de negocios, rico, feliz y que disfruta del éxito en todos los aspectos, pero que de pronto descubre la pesadumbre por el acondicionamiento del espacio interior que le ha encargado a un artista de la Secesión. Loos describe así el resultado:

“Cada habitación constituía una completa sinfonía de colores. Pared, muebles y telas se hallaban armonizadas del modo más refinado. Cada objeto ocupaba su lugar determinado y combinaba maravillosamente con los demás. El arquitecto no había olvidado nada en absoluto. Ceniceros, cubiertos, interruptores, todo lo había diseñado él. Pero no se trataba de las artes usuales de los arquitectos, no; en cada ornamento, en cada forma, en cada clavo se hallaba expresada la personalidad de su propietario. (Un trabajo psicológico de cuya dificultad cualquiera podrá darse cuenta)”.

7. La tradición de pretender una obra arquitectónica como unidad absoluta y determinada fue iniciada por Alberti, quien definió de esta manera la belleza de una composición: “Definiremos la belleza como la armonía entre todas las partes, en cualquier elemento que puedan formar, dispuestas con tal proporción y relación que nada pueda añadirse, eliminarse o alterarse sin que el resultado empeore”. Texto en inglés: “I shall define Beauty to be a Harmony of all the Parts, in whatsoever Subject it appears, fitted together with such Proportion and Connection, that nothing could be added, diminished or altered, but for the Worse”, en ALBERTI, Leon Battista, *Ten Books on Architecture (De re aedificatoria, 1485)*, traducido del italiano al inglés por James Leoni, editado por Joseph Rykwert, Londres, 1955, libro VI, capítulo II, p. 113.

8. LOOS, A., “Acerca de [...]”, op. cit., p. 154. Traducción ligeramente modificada. Texto original en alemán: “Er war ausgeschaltet aus dem künftigen Leben und streben, werden und wünschen. Er fühlte: Jetzt heißt es Lernen, mit seinem eigenen Leichnam herumzugehen. Jawohl! Er ist fertig! Er ist komplett!”, en LOOS, A., *Ins [...]*, op. cit., p. 163; Texto en inglés: “He was precluded from all furniture living and striving, developing and desiring. He thought, this is what it means to learn to go about life with one’s own corpse. Yes indeed. He is finished. He is complete!”, en LOOS, A., *Spoken [...]*, op. cit., p. 127.

9. LOOS, A., “Respuesta a la carta de un lector” en *Ornamento y delito [...]*, op. cit., p. 158. Traducción ligeramente modificada. Texto original en alemán: “Ihre Wohnung hätte ein Spiegelbild Ihres Wollen und Werdens geboten. Sie hätten eine Wohnung, die niemand anderer besitzen kann als nur Sie. nur Sie allein. Sie hätten Ihre Wohnung gehabt. Aber fangen Sie nur an, an Ihrer Wohnung zu arbeiten”, en LOOS, A., “Briefkasten”, *Das Andere*, octubre 1903, n. 2, p. 11.

10. LOOS, A., “Generalidades” en *Escritos I. El Croquis*, Madrid, 1993, p. 296. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila. Texto original en alemán: “Aber ein jeder lebt in seiner eigenen Wohnung nach seiner eigenen Individualität”, en LOOS, A. “Briefkasten”, op. cit., p. 9.

11. LOOS, A., “El hogar” en *Ornamento y delito [...]*, op. cit., p. 156. Texto original en alemán: “Wer fechten lernen will, muß selbst das Rapier in die Hand nehmen. Vom Fechtensleben hat noch niemand fechten gelernt. Und wer sich ein Heim schaffen will, muß selbst alles angeben. Sonst lernt er es nie. Wohl wird es voller Fehler sein. Aber es sind eure eigenen Fehler. Durch Selbstzucht und Uneitelkeit werdet ihr bald diese Fehler erkennen. Ihr werdet ändern und verbessern. // Euer Heim wird mit euch und ihr werdet mit euerem Heime. // Fürchtet euch nicht, daß euer Wohnung geschmacklos ausfallen könnte. Über Geschmacksachen läßt sieb streiten. Wer kann entscheiden, wer recht bat? // Für euer Wohnung habt ihr immer recht. Niemand anderer. // Die Wortführer der modernen Künstler sagen euch, dass sie alle Wohnungen nach eurer Individualität einrichten. Das ist eine Lüge. Ein Künstler kann Wohnungen nur nach seiner Art einrichten”, en LOOS, A., “Das Heim”, en *Das Andere*, 1903, n. 1, pp. 8-9.

El decorador dibuja y determina hasta el último elemento del hábitat de su cliente según su propia teoría formal, y ya no puede aceptar ningún cambio posterior incluso si su ocupante así lo desea o lo estima necesario. Igualmente, se vuelve complicado mover, añadir o reemplazar los objetos de la vivienda, por no decir imposible⁷. El hábitat ya no acepta ninguna evolución del estilo de vida, ni lo asimila de la persona que lo ocupa. Loos finaliza la historia con esta frase: “Se hallaba excluido de la vida futura y del aspirar a algo, del ser y del anhelar. Sentía: ‘Ahora hay que aprender a convivir con su propio cadáver [leichnam]’. ¡Sí! ¡Está acabado! ¡Está completo!”⁸. Si las artes aplicadas pretenden transformar la casa en una obra permanente de arte total, Loos denuncia que, al excluir toda vida humana del hábitat, la casa se convierte en un cadáver [leichnam].

Loos no se opone al acondicionamiento interior. Al contrario, el interior de la vivienda es un tema de suma importancia en las páginas de *Das Andere*, la revista que fundó en 1903. En respuesta a los correos de los lectores, Loos afirma que “su vivienda hubiera constituido la imagen fiel de su deseo y de su modo de ser. Hubiera tenido una vivienda que ningún otro hubiera podido poseer. Hubiera tenido su vivienda. Así que empiece a trabajar en su vivienda”⁹. El interior del hábitat revela la personalidad de su ocupante, como hace la vestimenta en el mundo exterior. “Pero todos viven en su propia vivienda según su propia personalidad”¹⁰, lo que significa que el interior perteneciente a un individuo no puede ser idéntico al de los demás y que, por lo tanto, no puede diseñarse según una teoría formal universal.

“SOLO USTED PUEDE AMUEBLAR SU VIVIENDA”

En consecuencia, el habitante debe responsabilizarse y ocuparse él mismo del acondicionamiento de su vivienda, al menos en parte, con sus propios objetos y según sus propios gustos, si pretende que refleje su propia personalidad. Esto es aún más necesario si quiere dar con el mobiliario que mejor exprese su forma de ser y se adecúe a su modo de vida.

En un texto de la revista *Das Andere* titulado “El hogar” [“Das Heim”], Loos explica¹¹ (Fig. 2):

“El que desee aprender esgrima tiene que coger él mismo la espada. Todavía no ha aprendido nadie a esgrimir solo con mirar cuando otros lo hacen. Y quien quiera crearse un hogar ha de hacerlo también por sí mismo. Si no, nunca aprenderá. Seguramente habrá montones de faltas. Con autodisciplina y carencia de orgullo pronto reconoceréis vuestras faltas. Lograréis cambiar y corregiros.

Vuestro hogar se formará con vosotros y vosotros con él.

No temáis que vuestra vivienda pueda parecer carente de gusto. Sobre el gusto se puede discutir. ¿Quién puede decidir quién es el que tiene la razón? Por lo que se refiere a vuestra vivienda siempre tendréis razón vosotros.

Los artistas modernos que llevan la voz cantante os dicen que ellos amueblarán las casas según vuestra personalidad. Es mentira. Un artista solo puede amueblar viviendas a su modo”.



Fig. 2. A. Loos, casa Tristan Tzara (1926). Imagen extraída de *Adolf Loos. Villen* (2001).

Una casa acondicionada por un decorador no puede identificarse realmente con su ocupante. Loos repite: “Solo usted puede amueblar su vivienda, ya que solo así será su vivienda. Si lo hace otra persona, sea un pintor o un tapicero, no será ya una vivienda. A lo sumo surgirá una hilera de habitaciones de hotel o la caricatura de una vivienda [*Karikatur einer Wohnung*]”¹².

EL ARQUITECTO COMO “WOHNUNGSLEHRER”: INFORMAR EN LUGAR DE DISEÑAR

En cambio, Loos defiende que el arquitecto aún tiene una función que cumplir respecto al acondicionamiento interior, aunque esta función esté evolucionando. Antiguamente implicado en todos los aspectos del proyecto, el arquitecto se convierte más bien en un asesor ecuaníme y dispuesto que responde a las preguntas del habitante y es nombrado “profesor de vivienda” [*Wohnungslehrer*]. En *Das Andere*, escribe¹³:

“Y quien quiera aprender esgrima necesitará además un profesor, que tiene que saber.

Quiero ser vuestro profesor respecto a la vivienda. Vuestra casa está llena de errores, si queréis cambiar algo en ella, preguntadme y os informaré. En esta revista se contestarán todas las preguntas concernientes a vuestro hogar”.

Loos, en su calidad de arquitecto, se presenta a sí mismo como “profesor de vivienda”. Este nuevo papel del arquitecto sobre el interior del hábitat consistirá, en adelante, en informar en lugar de diseñar.

Le Corbusier continuará estos primeros intentos de Loos en *Das Andere*. Igualmente contrario al arte aplicado, el suizo se entusiasma con el principio del acondicionamiento interior personalizado, una especie de *do it yourself* donde los objetos de producción industrializada ocupan un lugar prominente.

Al estilo de Loos, Le Corbusier intenta asumir el papel de “profesor de vivienda” en su revista *L'Esprit nouveau*, publicada entre 1920 y 1925. A lo largo de sus artículos abundan los consejos concretos¹⁴ a los lectores-habitantes sobre el acondicionamiento interior y la elección de los objetos que ofrece el mercado. De un modo que recuerda a las revistas de

12. *Ibid.*, p. 156. Traducción ligeramente modificada. Texto original en alemán: “Eure Wohnung könnt ihr euch nur selbst einrichten. Denn dadurch wird sie erst zu eurer Wohnung. Macht das ein anderer, sei er Maler oder Tapezierer, so ist es keine Wohnung. Es ist dann höchstens eine Reihe von Hotelzimmern. Oder die Karikatur einer Wohnung”, en LOOS, A. “Das Heim”, op. cit., p. 9.

13. *Ibid.*, p. 157. Texto original en alemán: “Und wer fechten lernen will, braucht überdies einen Fechtlehrer. Der muß es können. Ich will euer Wohnungslehrer sein. Eure Wohnung ist voller Fehler. Ich wollt manches darin ändern. Man frage mich und ich will Auskunft geben. In diesem Blatte sollen alle Anfragen, die euer Heim betreffen, beantwortet werden”, en LOOS, A. “Das Heim”, op. cit., p. 9.

14. Un ejemplo es el “Manual de la vivienda” al final del artículo de LE CORBUSIER, “Ojos que no ven... II. Los aviones”, en *L'Esprit nouveau*, junio 1921, n. 9, que vuelve a publicar en 1923 en LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*.



Fig. 3. Le Corbusier, pabellón de L'Esprit Nouveau (1925). Imagen extraída de *L'Architecture vivante*.

decoración actuales, Le Corbusier da consejos y plantea las bases del espacio doméstico en función del objeto *ready made*, creado por y para la civilización moderna.

Si “construir su casa es casi como hacer su testamento”¹⁵, la construcción del pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París de 1925 supone para Le Corbusier la oportunidad de dar a conocer su propio testamento y sus teorías acerca del acondicionamiento interior de la vivienda. Posteriormente, en el primer volumen de su *Œuvre complète*, publicada en 1929, Le Corbusier deja claro que el interior del pabellón quiere “negar el arte decorativo”¹⁶, en oposición directa a la Exposición Internacional de las Artes Decorativas, donde “todo sería personalizado y nada sería tipo”¹⁷. El pabellón se convierte así en un hábitat moderno en el que Le Corbusier expone objetos que pueden encontrarse en el mercado mientras se distancia todo lo posible de las obras del arte decorativo.

LA EXHIBICIÓN DE UN INTERIOR MODERNO Y LA ELECCIÓN DE LOS OBJETOS

Entre los objetos expuestos en el pabellón, los más importantes han sido producidos industrialmente. Son “elementos de mobiliario estándar”¹⁸, de los que Le Corbusier especifica: “no [han sido] realizados expresamente para utilizarse en una exposición y para un público ávido de excesos, sino fabricados industrialmente, existentes en el mercado y sin ninguna pretensión artística basada en una decoración presuntuosa”¹⁹. Es interesante señalar que esta descripción se asemeja a la definición de los objetos *ready-made*. De esta manera, el arquitecto propone la incorporación de mobiliario *ready-made* a un campo reservado tradicionalmente al arte decorativo (Fig. 3).

A este respecto, los asientos *ready-made* son muy ilustrativos. La decisión de seleccionar únicamente asientos de catálogos industriales resulta especialmente radical cuando el propio Le Corbusier diseñó sillas originales. De hecho, se dedicó al diseño de muebles hasta la segunda década del siglo XX²⁰. En *Almanach d'architecture moderne*, publicado en 1925, justo después de construir el pabellón, Le Corbusier explica:

“Al igual que en las grandes mansiones o las viviendas más humildes, pusimos en el pabellón de L'Esprit Nouveau la modesta silla Thonet de madera curvada al vapor, que verdaderamente es el asiento más sencillo y barato que hay. Y pensamos que esta silla, de la que podemos encontrar millones de ejemplares por todo nuestro continente y las dos Américas, es en sí misma elegante, pues su sobriedad concentra todas las formas capaces de armonizar con el cuerpo humano. [...] Nos hubiera encantado exponer los fantásticos muebles de cuero de Maple”.

Le Corbusier define estas sillas como “máquinas de sentarse”, y lo hace por primera vez en 1921, en el artículo de *L'Esprit nouveau* titulado “Ojos que no ven... II. Los aviones”. En él aclara que las sillas “están hechas para sentarse”²¹, y más concretamente para “estar a gusto y trabajar”²², mientras intenta convencer a sus lectores de no comprar “más que muebles prácticos y jamás muebles decorativos”²³, algo a lo que ajustan perfectamente las sillas Thonet y los sillones de Maple que Le Corbusier expone en el pabellón de L'Esprit Nouveau y que considera asientos-tipo. De hecho, los menciona con frecuencia en sus escritos, como en “Otros iconos: los museos”, donde presenta y pone en valor los objetos industriales del siglo XX como objetos de exposición²⁴:

“Algunas sillas de madera curvada al vapor y con asientos de rejilla, como las que inventó Thonet en Viena y que son tan prácticas que podemos sentarnos en ellas tanto nosotros como nuestros empleados. [...] También pondremos esos grandes sillones de cuero cuyos mejores modelos han sido fabricados por la casa Maple”.

En el pabellón de L'Esprit Nouveau, Le Corbusier expone otros productos de fabricación industrializada, y entre ellos algunos objetos dispares que pueden encontrarse en los grandes almacenes de París²⁵ y que llaman la atención por su carácter inusual. Totalmente opuestos al arte aplicado, son artículos relacionados con el aprendizaje o las ciencias²⁶. Puede verse, por ejemplo, un globo terrestre, una caja para coleccionar mariposas o tubos de ensayo. El hecho de mostrar estos objetos no domésticos en el contexto de una vivienda puede compararse con la exhibición de los *ready-made* en el mundo del arte. En este caso es perfectamente comprensible que Le Corbusier redirija su función inicial hacia el uso doméstico, como en el caso del mortero “utilizado de cenicero”²⁷ (Fig. 4).

15. LE CORBUSIER, “Casas en serie”, en *L'Esprit nouveau*, diciembre 1921, n. 13, que vuelve a publicar en LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998 (1977), p. 195. Traducción de Josefina Martínez Alinari.

16. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre complète 1910-1929*, Éditions d'Architecture (Artemis), Zúrich, 1964 (1929), p. 98.

17. “El pabellón de L'Esprit Nouveau”, en LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Crès, París, 1925, p. 145: “En esta exposición Internacional de las Artes Decorativas, donde seguramente todo sería personalizado y nada sería tipo, el objetivo era acondicionar el interior de una vivienda con elementos de mobiliario estándar, no realizados expresamente para utilizarse en una exposición y frente a un público ávido de excesos, sino fabricados industrialmente, existentes en el mercado y sin ninguna pretensión artística basada en una decoración presuntuosa. Queríamos acondicionar nuestro pabellón con productos industriales regidos por las leyes de la economía y del mercado y en los que algo parecido a un estilo se desprendiera de estas leyes. [...] Al igual que en las grandes mansiones o las viviendas más humildes, pusimos en el pabellón de L'Esprit Nouveau la modesta silla Thonet de madera curvada al vapor, que verdaderamente es el asiento más sencillo y barato que hay. Y pensamos que esta silla, de la que podemos encontrar millones de ejemplares por todo nuestro continente y las dos Américas, es en sí misma elegante, pues su sobriedad concentra todas las formas capaces de armonizar con el cuerpo humano. Iluminamos el pabellón con los sistemas lineales de los grandes almacenes y, con elementos de estos sistemas, preparamos lámparas de pared que combinaban muy bien. Nos hubiera encantado exponer los fantásticos muebles de cuero de Maple”.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*



Fig. 4. Le Corbusier, pabellón de L'Esprit Nouveau (1925): lámpara de Chalier en la pared, objetos dispares y objetos artísticos. Imagen extraída de Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* (1925).

Le Corbusier no expone únicamente productos elaborados industrialmente en fábricas, sino también objetos del folclore tradicional realizados con técnicas artesanales, como cerámica de distintas regiones o alfombras bereberes, por mucho que se presente el pabellón como un hábitat moderno en el que “mostrar que la industria crea mediante la selección (y por la seriación y estandarización) de objetos puros”²⁸. Sin embargo, es cierto que existe un punto común entre estas creaciones tradicionales y las industriales: el artesano las ha diseñado pensando en su utilidad, sin ninguna obsesión artística, y su resultado también responde a unos criterios de rentabilidad que buscan satisfacer las necesidades lo mejor posible. Una vez que se hacen populares, es relativamente fácil encontrarlas en el mercado. En este aspecto, los artículos manufacturados son similares a los productos *ready-made* y contrarios al arte decorativo.

Los objetos pertenecientes al mundo del arte también tienen su lugar en el pabellón, como los cuadros vanguardistas (cubistas y puristas)²⁹ que Le Corbusier cuelga de algunas paredes. Aunque estas pinturas sean similares a ciertas obras de arte decorativo por buscar la singularidad estética y tener una voluntad artística, en el fondo tienen poco en común. Las bellas artes dan respuesta a una cuestión meramente artística que excluye toda preocupación utilitaria, al contrario del arte aplicado, que fomenta la ambigüedad entre belleza y utilidad asociándolas para producir objetos de uso cotidiano.

Esta exposición de cuadros no está concebida para presentar las obras de un único artista. Los lienzos no se han realizado específicamente para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas ni para ocupar un lugar concreto del pabellón. A diferencia del interior secesionista que Loos describe en “Acerca de un pobre hombre rico”, donde todas las obras han sido concebidas con una finalidad específica y forman parte de una composición eterna, el interior del pabellón de L'Esprit Nouveau representa más bien la colección de un aficionado al arte que adquiere según su propio criterio las obras de diferentes artistas (como si se tratara de objetos ya acabados, comercializados y disponibles en una galería) y las coloca en su casa. El habitante es libre de cambiarlas de sitio o sustituirlas por otras, como de hecho ocurre con el resto de objetos presentes en el pabellón. Por otra parte, las obras de arte que escoge Le Corbusier para el pabellón no se han creado para un cliente o un lugar en concreto, sino para la sociedad entera, de la misma forma que se producen para las masas los objetos *ready-made*.

20. Véase RÜEGG, Arthur, “Les contributions de Le Corbusier à l'art d'habiter, 1912-1937: de la décoration intérieure à l'équipement” en LUCAN, Jacques (ed.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, pp. 124-126. Véase también el capítulo de RÜEGG, A., “Ready Mades”, en VON MOOS, Stanislaus (ed.), *Le Corbusier before Le Corbusier, Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907-1922*, Yale University Press, New Haven, 2002, pp. 250-258 (por ejemplo: n. 37, “Folk Art: Vases”; n. 38, “Antiques: Bergères à Paille”; n. 39, “Objets-types I: Bentwood Chairs”; n. 40, “Objets-types II: The Gras Lamps—Rampes Chalier—”). Véase también MARCUS, Georges H., *Le Corbusier. Inside the Machine for Living*, The Monacelli Press, Nueva York, 2000, p. 10, imagen (FLC 30.083) del interior de la habitación de niña de la villa Schwob (1916).

21. LE CORBUSIER, *Hacia una [...]*, op. cit., p. 92: “Las sillas están hechas para sentarse. Hay sillas de paja de las iglesias que cuestan 5 francos, sillones de Maple que cuestan 1000 francos y butacas de inclinación graduada, con atril móvil para el libro de lectura, mesilla para el café, larguero para extender las piernas, respaldo regulable mediante una manivela para tomar las posiciones más perfectas desde la siesta al trabajo de forma higiénica, confortable y correcta. Vuestras butacas, vuestros sofás Luis XVI con almohadones de Aubusson, ¿son máquinas de sentarse?”. Véase también SIMTHSON, Peter y Alison, *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson*, Gustavo Gill, Barcelona, 2001: “Por supuesto, Le Corbusier utilizó mobiliario ‘antiguo’ en sus proyectos de los años veinte: sillas Thonet que se habían diseñado hacia 1880 o 1890 y sillones cuadrados de piel de estilo inglés cuya antigüedad se desconoce [...] la recuperación de antiguos diseños [...]”. Pero según Arthur Rüegg, aunque Le Corbusier pretende exponer asientos Thonet y Maple, en realidad emplea producciones similares: “se trata de sillas de madera curvada (modelo Kohn n. 712), sillones de cuero como los de los clubs ingleses (fabricados por la firma Abel Motté y semejantes a los carísimos sillones de Maple), y sillas metálicas como las que se encuentran en los parques de París”. RÜEGG, A., “Les contributions [...]”, op. cit., p. 127.

22. LE CORBUSIER, “Ojos que no ven... II. Los aviones”, op. cit., p. 89.

23. LE CORBUSIER, “Manual de la vivienda [...]”, op. cit., p. 96.

24. LE CORBUSIER, “Otros iconos: los museos” en *El arte decorativo de hoy*, Eunsa, Barañain, 2013, p. 17. Traducción de Maurici Pla. “Otros iconos: los museos” es uno de los artículos que sirven a Le Corbusier para abonar el terreno antes de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París en 1925. En él enumera los objetos domésticos de fabricación industrial que formarían parte de un museo imaginario.

25. Sobre este tema, véase RÜEGG, A., “Pavillon de L'Esprit nouveau Als Musée Imaginaire”, en VON MOOS, S. (ed.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*. A propósito de las lámparas, Rüegg explica que “las luminarias, que provenían todas de grandes almacenes, estaban compuestas por elementos de iluminación de escarpates, de los ‘sistemas lineales de iluminación’ de la empresa M. Chalier, inventor-constructor, calle de la Universidad, n. 69-71, de París, en el sexto distrito”.

26. Véase también *ibid.*, pp. 149-150.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*



Fig. 5. Le Corbusier, pabellón de L'Esprit Nouveau (1925): alfombra tradicional y escalera "ejecutada mediante construcción tubular soldada". Imagen extraída Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* (1925).

Ciertamente, la exposición de Le Corbusier lleva a pensar que el pabellón de L'Esprit Nouveau es un verdadero hogar ocupado por su propietario, y no una obra puntual de arte decorativo. La diversidad y heterogeneidad de los elementos que configuran el interior parecen dejar claro que se trata de una representación de la vida de este habitante imaginario en un momento concreto. La puesta en escena de objetos *ready-made*, tanto de carácter folclórico como vanguardista, busca impactar en un público predispuesto hacia el arte decorativo. Pero por muy provocadores que puedan resultar, estos artículos reales y existentes se encuentran por todas partes en esa época.

Desde este punto de vista, el conjunto de objetos expuestos es del todo coherente con los sistemas de construcción y las instalaciones del pabellón, que son muy elocuentes: los aparatos sanitarios de origen industrial se exhiben como objetos de exposición; los radiadores están a la vista, constituidos por sencillos conductos verticales; las luminarias provienen de las lámparas de Marc Chailier³⁰, generalmente empleadas en los escaparates de las tiendas, y se fijan directamente a las paredes. Se aplica la misma lógica a los elementos arquitectónicos, como la escalera de tubos metálicos soldados (Le Corbusier incluso plantea conectarlos al sistema de calefacción)³¹; las puertas metálicas fabricadas por Ronéo o las ventanas rasgadas, inspiradas en los edificios industriales o en los talleres para artistas de las barriadas parisinas (Fig. 5).

EL ARMARIO

Al haber excluido el arte decorativo del pabellón, la arquitectura adquiere más importancia que de costumbre. Según Le Corbusier, "si el arte decorativo no tiene ningún sentido, en cambio sí lo tienen el utensilio, la arquitectura, la obra de arte"³². Le Corbusier reafirma una idea ya apuntada por Loos³³: la separación entre el utensilio (objeto útil) y la obra de arte (objeto bello) en clara oposición a la necesidad de unificar belleza y utilidad, defendida por el arte decorativo. Para Le Corbusier, la arquitectura se encuentra entre el utensilio y la obra de arte, mientras que para Loos la vivienda se aproxima más a un objeto de uso común. Esencialmente, el utensilio, producido por la industria (o por el artesano), y la obra de arte, por el artista, se unifican en la obra del arquitecto.

Desde esta perspectiva, es interesante analizar el único mueble del pabellón que Le Corbusier se toma la molestia de diseñar: el armario *estándar*. A diferencia de las sillas, móviles, reemplazables y *ready-made*, este armario, dividido en diferentes compartimentos, ha sido diseñado por el arquitecto (en colaboración con Pierre Jeanneret) y colocado "en un lugar preciso"³⁴, donde permanecerá como un elemento fijo propio de la construcción del edificio. Armario y edificio comparten otra característica esencial: su función de contenedor.

Las reflexiones de Le Corbusier sobre el armario se incluyen también en el artículo de 1921 "Ojos que no ven... II. Los aviones", donde, en un fragmento titulado "Manual de la vivienda" al final del texto, escribe: "Los armarios empotrados reemplazarán los muebles que cuestan caros, devoran el espacio y obligan a limpiarlos. [...]"³⁵. Esta breve frase sobre el armario resume sus dos características principales: estos armarios compartimentados deben sustituir a los muebles tradicionales variados y se integran en la arquitectura, van "empotrados" en sus muros. Introducir este tipo de armarios en el hábitat contribuye a la creación del espacio moderno, que Le Corbusier contraponen al interior de una casa tradicional que "rechaza al hombre y se concibe como guardamuebles"³⁶ en lugar de estar "hecha para ser habitada"³⁷.

Esta animadversión hacia los muebles tradicionales se repite varias veces en los escritos de Le Corbusier. Por ejemplo, en *Almanach d'architecture moderne*, escrito en 1925, critica el conjunto de esos objetos que "nos han sido legados por la tradición bajo la forma de grandes arcones, aparadores, roperos con puertas de espejo, cómodas, tocadores, camareras, vitrinas, escritorios..."³⁸ y los califica de "un amasijo de elementos híbridos y mal adaptados"³⁹. El armario estándar es la solución-tipo que da respuesta al desorden causado por este mobiliario tradicional. En la *Œuvre complète* publicada en 1929, Le Corbusier vuelve a incidir en este punto⁴⁰:

30. MARCUS, G. H., *Le Corbusier. Inside [...]*, op. cit., pp. 80-81.

31. LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., p. 144: "Para la calefacción por agua caliente, hemos propuesto como posible solución en algunos casos la utilización de baterías de conductos verticales, una solución económica recomendada para la calefacción de edificios industriales [...]"

32. LE CORBUSIER, "El respeto hacia las obras de arte", en *Le Corbusier [...]* (*Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 106. Traducción extraída de *El arte decorativo [...]*, op. cit., p. 120.

33. Respecto a la oposición entre la obra de arte y la artesanía, véase LOOS, A., "Respuestas a preguntas del público: ¿arte y manufactura?", en *Escritos II*, El Croquis, Madrid, 1993, pp. 144-145. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila.

34. LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., p. 145.

35. LE CORBUSIER, "Manual de la vivienda", op. cit., p. 96.

36. LE CORBUSIER, "Ojos que no ven... II. Los aviones", op. cit., p. 95.

37. *Ibid.*

“Para reemplazar los numerosos muebles recargados con formas y nombres dispares, se han incorporado o adosado a los muros algunos armarios estándar, y se han ubicado en cada lugar de la vivienda en que se lleva a cabo una actividad cotidiana específica. Se ha equipado su interior de acuerdo con su función concreta (ropero, ropa interior, ropa blanca, vajilla, cristalería, pequeños objetos, biblioteca, etc.). [...] Los armarios se bastan para constituir todo el mobiliario de la casa y dejan libre el máximo espacio posible en la estancia”.

Por lo tanto, los armarios estándar liberan el espacio al eliminar todo lo que molesta.

Dejar libre el espacio constituye uno de los principales objetivos de Le Corbusier. En su resumen del interior de la vivienda en “Ojos que no ven... II. Los aviones”, escribe: “Un dormitorio: una superficie para circular libremente, un lecho de reposo para tenderse, una silla para estar a gusto y trabajar, una mesa para trabajar, armarios donde guardar rápidamente cada cosa en su sitio”⁴¹. Los muebles descritos en 1921 pueden dividirse en dos categorías: por una parte los muebles como objetos libres (una cama, una silla, una mesa) y por otra los armarios con distintos compartimentos para contener y guardar objetos. Le Corbusier reflexiona sobre esta clasificación durante la construcción del pabellón de L'Esprit Nouveau. Para él, “la vivienda no es otra cosa que armarios, por una parte, y sillas y mesas por otra. El resto sobra”⁴². Gracias a los armarios, la estancia pasa a ser ese gran espacio en el que únicamente los muebles indispensables pueden disponerse con libertad. En el mismo artículo figura una explicación más detallada de los armarios y su relación con el lugar que ocupan. La descripción del comedor es particularmente interesante⁴³:

“¿Por qué no exigís a vuestro casero: [...] En vuestro comedor, armarios para la vajilla, para la cubertería de plata, para la cristalería, que cierren bien y con los cajones suficientes para que la “colocación” se haga en un abrir y cerrar de ojos, e integrados en la pared para que en torno de vuestra mesa y de vuestras sillas tengáis espacio para circular y la sensación de holgura que os procurará la calma necesaria para una buena digestión [...]?”.

Por supuesto, estas reflexiones hacen pensar en el *recorrido arquitectónico* y la *planta libre*, dos temas recurrentes en Le Corbusier.

Le Corbusier describe los armarios de comedor como “integrados en la pared”, de manera similar a la frase del “Manual de la vivienda”, donde insiste en que los armarios deben estar “empotrados”⁴⁴. En la *Œuvre complète* de 1929, Le Corbusier vuelve a explicar que “se han incorporado o adosado a los muros algunos armarios estándar”⁴⁵. Integrados en la materialidad del edificio, los armarios no solo cumplen una función similar a la arquitectura, sino que se convierten en elementos arquitectónicos por derecho propio. Loos ya había considerado que el armario empotrado o incorporado al muro era un elemento arquitectónico. En un artículo de 1924 titulado “La abolición de los muebles” (“Die Abschaffung der Möbel”), Loos se declara admirador del armario empotrado inglés y se muestra convencido de que los armarios deben formar “parte de la pared”⁴⁶, por lo que son competencia del arquitecto⁴⁷:

“Si los arquitectos hubieran sido siempre hombres modernos, todas las casas tendrían armarios empotrados. El armario empotrado inglés tiene ya cien años. [...] Las paredes de una casa pertenecen al arquitecto. Puede hacer con ellas lo que le plazca; y lo mismo que sucede con las paredes también pasa con los muebles que no son móviles. No deben parecer muebles. Son parte de la pared y no poseen vida propia como los fastuosos armarios que no son modernos”.

Le Corbusier, por su parte, insiste en que los *armarios estándar* del pabellón de L'Esprit Nouveau se han concebido como parte de la arquitectura. En el año 1925, escribe en *Almanach d'architecture moderne*: “En nuestro caso el mueble no añade una arquitectura posible a una arquitectura ya definida. Hace arquitectura”⁴⁸. Por otra parte, el uso del color corrobora este punto: al contrario de los objetos *ready-made* presentes en el pabellón⁴⁹, los armarios estándar recurren a la policromía con el objetivo, según el propio arquitecto, de subrayar “el carácter arquitectónico” reservado a los elementos que verdaderamente dan forma a la arquitectura.

Le Corbusier reconoce que su *armario estándar*, cuyo interior se subdivide en módulos más pequeños, no es una creación pura, concebida *ex nihilo*. De hecho, en *Almanach d'architecture moderne* da cuenta de algunos modelos previos (Figs. 6 y 7): “La solución de los armarios estándar ya había sido anticipada hace tiempo por el mobiliario de oficina, por el

38. LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., p. 145: “Los armarios que queremos transformar nos han sido legados por la tradición bajo la forma de grandes arcones, aparadores, roperos con puertas de espejo, cómodas, tocadores, camareras, vitrinas, escritorios... Un amasijo de elementos híbridos y mal adaptados. He explicado en un capítulo anterior (“Un solo gremio”) cómo hemos planteado el problema. En nuestro caso el mueble no añade una arquitectura posible a una arquitectura ya definida. Hace arquitectura. El sencillo armario compartimentado del humilde y del sabio puede convertirse en el armario más caro, en el más suntuoso del que desee rodearse de opulencia. Mediante esta idea estamos impulsando una reforma sustancial del arte decorativo: los armarios adecuados, que ponen al alcance de la mano, en el lugar preciso donde surge la necesidad, una función impecable materializada por la firme decisión de la industria dedicada a resolver un problema estándar”.

39. Ibid.

40. LE CORBUSIER, “Pabellón de L'Esprit Nouveau, Paris, 1925”, en *Le Corbusier [...]* (*Œuvre complète 1910-1929*), op. cit., p. 100.

41. LE CORBUSIER, “Ojos que no ven... II. Los aviones”, op. cit., p. 89. Traducción ligeramente modificada. Es preciso señalar que, en la redacción de Le Corbusier, los primeros términos van en singular y *armarios*, en plural. El singular se refiere a una característica particular e individual, mientras que el plural indica generalidad.

42. LE CORBUSIER, “Un solo gremio”, en *Almanach [...]*, op. cit., p. 111.

43. LE CORBUSIER, “Ojos que no ven... II. Los aviones”, op. cit., p. 90. Traducción ligeramente modificada: “¿Por qué no exigís a vuestro casero: // 1.º Armarios para ropa blanca y trajes, en vuestros dormitorios, todos de la misma profundidad, de altura humana y prácticos como un baúl Innovation. // 2.º En vuestro comedor, armarios para la vajilla, para la cubertería de plata, para la cristalería, que cierren bien y con los cajones suficientes para que la “colocación” se haga en un abrir y cerrar de ojos, e integrados en la pared para que en torno de vuestra mesa y de vuestras sillas tengáis espacio para circular y la sensación de holgura que os procurará la calma necesaria para una buena digestión. // 3.º En vuestro salón, armarios para que vuestros libros y vuestra colección de cuadros y objetos de arte estén al abrigo del polvo, y para que estén libres las paredes de vuestra sala? Entonces podréis sacar del armario de los cuadros el Ingres (o su foto, si no os lo podéis permitir) que la crónica del periódico os ha hecho recordar esa noche y colgarlo en pared”.

44. LE CORBUSIER, “Manual de la vivienda”, op. cit., p. 96.

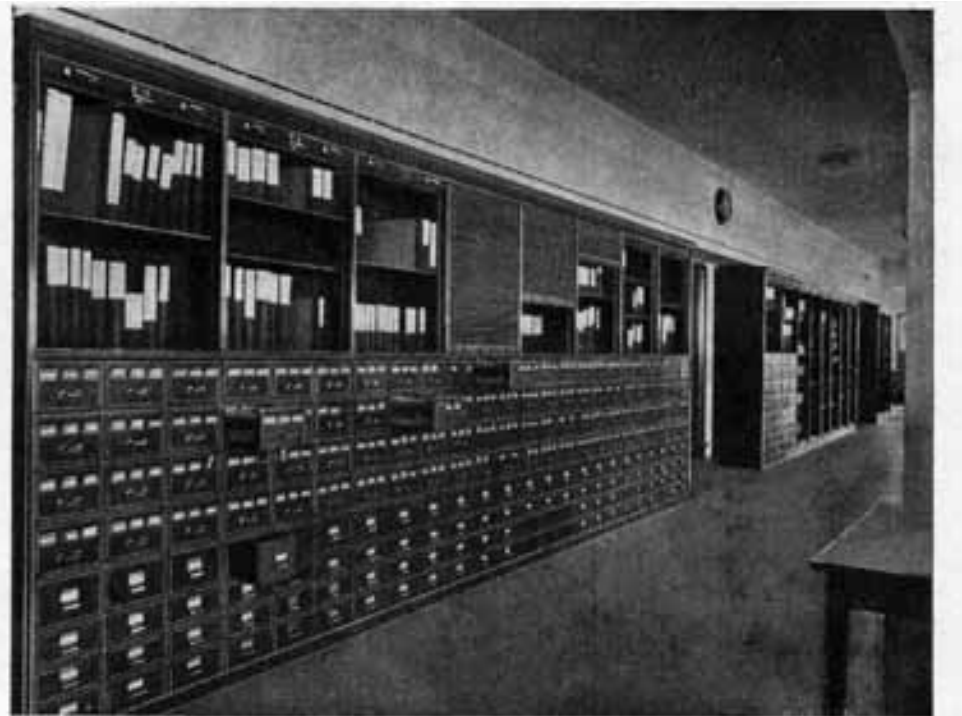
45. LE CORBUSIER, “Pabellón de L'Esprit Nouveau [...]", op. cit., p. 100.

46. LOOS, A. “La abolición de los muebles” (“Die Abschaffung der Möbel”), en *Ornamento y delito [...]*, op. cit., p. 160. Texto original en alemán: “Wären die architekten immer moderne menschen gewesen, so wären alle häuser schon mit Wandschränken versehen. Der englische Wandschrank ist jahrhunderte alt. [...] // Die wände eines hauses gehören dem architekten. Hier kann er frei schalten. Und wie die wände auch die möbel, die nicht mobil sind. Sie dürfen nicht als möbel wirken. Sie sind teile einer wand und führen nicht das eigenleben der unmodernen prunkschränke”.

47. Ibid.

48. LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., p. 145.

Figs. 6 y 7. Ilustraciones de los armarios de oficina con cajoneras y estanterías regulables, publicados por Le Corbusier, "Necesidades-tipo", *L'Esprit nouveau*, núm. 23.



Le meuble de tôle d'acier nous conduit aux perfections de la mécanique (Ronéo).

49. Con una excepción: realmente, la silla Thonet estaba pintada de gris, aunque Le Corbusier nunca lo hizo público. Véase RÜEGG, A., "Pavillon de Esprit nouveau [...]", op. cit. Alison y Peter Smithson también se hacen eco de este dato: "[...] las sillas Thonet pintadas de gris del Pabellón de L'Esprit Nouveau [...] como si fueran un invento reciente", en SMITHSON, P. y A., *Cambiando el arte [...]*, op. cit. Karin Kirsch añade que, en la Weissenhof, Le Corbusier quiso pintar las sillas de madera. Alfred Roth, quien supervisó las obras de estas dos casas de Le Corbusier, le escribe en una carta el 23 de agosto de 1927 (archivo de la Fondation Le Corbusier): "Sillas Thonet pintadas de gris oscuro", en KIRSCH, Karin, *The Weissenhofsiedlung: Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*, Rizzoli, Nueva York, 1990.

50. LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., p. 113.

51. LE CORBUSIER, "Ojos que no ven... II. Los aviones", op. cit., p. 90. Traducción ligeramente modificada. En este artículo, por ejemplo, Le Corbusier muestra su interés por el baúl Innovation en el uso doméstico: "Armarios para ropa blanca y trajes, en vuestros dormitorios, todos de la misma profundidad, de altura humana y prácticos como un baúl Innovation". Respecto al baúl Innovation, véase NAM, S. T., "Le Corbusier et la salle de bains 'ouverte'", en *Matières*, 2012.

52. LE CORBUSIER, "Manual de la vivienda", op. cit., p. 96.

53. LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., p. 196. También citado por VON MOOS, S. "Le Corbusier y Loos", en *Raumplan versus Plan Libre*, p. 28. Ambos exponen el ejemplo de "muebles con una configuración precisa": el mobiliario de oficina y los productos Innovation aparecen con frecuencia en los artículos de Le Corbusier. Aunque no incorpora directamente los muebles de oficina en el pabellón, presenta el *armario estándar* como una "transferencia" del mobiliario de oficina al espacio doméstico, lo que constituye un cambio de la estética del objeto similar al *ready made*. Véase LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., p. 111: "La planta de la vivienda moderna debe aprovechar el espacio. Para ordenar estas herramientas, ya no pueden admitirse las antiguas soluciones (armarios, arcones y cómodas tradicionales). 'Cada herramienta en su sitio', así que necesitamos muebles con una configuración precisa, como precisos son los muebles de oficina. Hay que trasladar el mobiliario de oficina a la vivienda, con un planteamiento estético diferente".

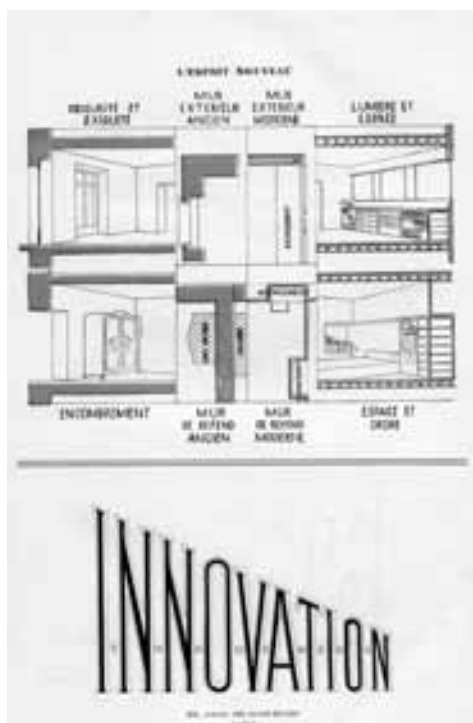
6



7

mueble Innovation y por las ingeniosas, atrevidas y elegantes propuestas de Francis Jourdain⁵⁰. Le Corbusier está particularmente fascinado por el baúl-armario Innovation y lo comenta muy a menudo en sus textos⁵¹, ya sean artículos, conferencias o incluso la serie de anuncios para la marca (Figs. 8 y 9) que diseña y publica en *L'Esprit nouveau*. Uno de ellos aparece en el número 20, de 1924, donde la imagen compara el interior tradicional de los armarios clásicos antiguos con el interior de un armario moderno del estilo Innovation, equipado con distintos compartimentos y perfectamente "empotrado"⁵² en el muro. En este anuncio, Le Corbusier añade: "Tanto en las viviendas de alquiler como en las grandes mansiones, podemos transformar los muros inertes en muros vivos: podemos hacer de los muros verdaderos sirvientes". La imagen que muestra estos armarios como muros multifuncionales parece ilustrar la frase de Le Corbusier en *Almanach*: "Transferir al campo infinitamente más vasto de la arquitectura los avances de Innovation y de otros fabricantes que persiguen el mismo objetivo"⁵³.

Aunque en principio la solución de los armarios integrados está destinada a todos los muros de la vivienda, resulta menos eficaz en los tabiques interiores. En efecto, los arma-



8



9



10

rios integrados aumentan inevitablemente el espesor de los tabiques, lo que va en contra de una de las principales ventajas de la construcción moderna con hormigón armado, que es la reducción del espacio ocupado por los elementos de división. Le Corbusier lo solventa haciendo que los armarios sean exentos (Fig. 10): el *armario estándar* se sitúa en medio del espacio y se percibe como un objeto autónomo, como si se hubiera transferido el baúl Innovation⁵⁴ directamente al espacio doméstico.

El pabellón de L'Esprit Nouveau también resulta ser el mejor exponente de los armarios exentos. Cuando Le Corbusier adapta el esquema de una unidad de *immeuble-villa* de 1922 para el pabellón de 1925, introduce una modificación significativa: sustituye los tabiques interiores por *armarios estándar* que, independientes de las paredes, funcionan como verdaderos elementos arquitectónicos de separación. Reduce estos armarios-tabique hasta una altura de metro y medio⁵⁵ para aumentar el campo de visión y no tocar el techo⁵⁶, lo que crea la sensación de un espacio interior continuo y homogéneo. Los armarios exentos no permiten aislar cada estancia y se convierten en objetos autónomos, como sucede con una silla o una mesa a cuyo alrededor el habitante puede tener “espacio para circular y sensación de holgura”⁵⁷. De este modo, los armarios ponen en valor y enfatizan con elegancia el *recorrido arquitectónico* y la *planta libre*.

CONTINENTE O CONTENIDO

Al igual que una construcción arquitectónica, el armario estándar tiene vocación de contenedor. Admite objetos muy variados, *ready-made*, folclóricos o artísticos, que pueden disponerse con libertad. Sin embargo, Le Corbusier imagina la configuración interna⁵⁸ del armario de manera análoga al sistema racional de clasificación eficaz y económico desarrollado por la industria. Lo menciona en *Almanach d'architecture moderne*: “Estos armarios son unas grandes cajas (el continente) fabricadas en grandes cantidades con medios mecánicos y que pueden ser de madera, hierro u otro material. El contenido, es decir, la configuración interior, debe estudiarse minuciosamente para establecer sus dimensiones con el máximo rigor [...]”⁵⁹.

La relación que se establece entre el *armario estándar* y su contenido recuerda a la distinción que señala Le Corbusier en su *Œuvre complète* entre el mobiliario y su arquitectura: “Todo el inventario de los incontables muebles de madera legados por la tradición y

Figs. 8 y 9. Le Corbusier, anuncios para Innovation. Imagen extraída de *L'Esprit nouveau*, núms. 20 y 24.

Fig. 10. Armarios estándar en el pabellón de L'Esprit Nouveau (1925), publicados en la cubierta y en la primera página del capítulo “Un solo gremio”, en Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, 1925.

54. No es coincidencia que, en el pabellón de L'Esprit Nouveau, Le Corbusier exponga el baúl Innovation justo al lado del *armario estándar*. Véase RÜEGG, A. “Pavillon de l'Esprit nouveau [...]”, op. cit.

55. LE CORBUSIER, “Manual de la vivienda”, op. cit., p. 96. Traducción ligeramente modificada: “En el guardarropa, hay que exigir armarios para la ropa blanca y los vestidos, cuya altura no pase del metro y medio, con cajones, perchas, etc.”. LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., p. 112: “En 1924 y por otros motivos, Pierre Jeanneret y yo habíamos determinado las medidas de un *armario estándar*. Las dimensiones de estas dos soluciones resultaron ser idénticas: 35.5, 75 y 150. Todos los objetos de la vivienda pueden guardarse cómodamente con estas medidas”.

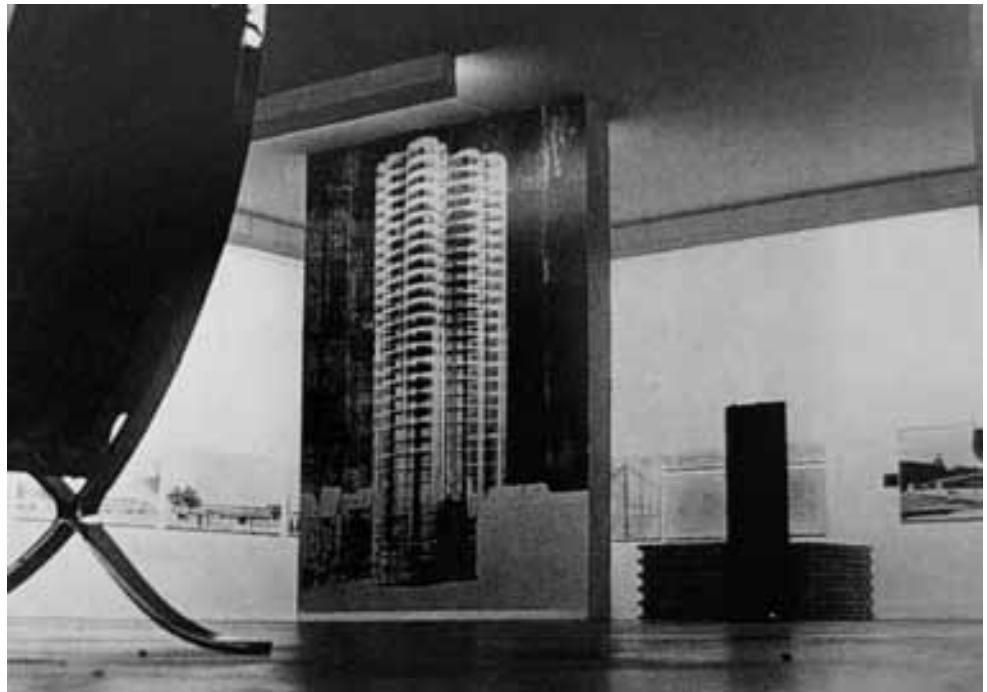
56. LE CORBUSIER, “El plano de la casa moderna”, en *Previsiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, Poseidón, Barcelona, 1978, p. 152. Traducción de Johanna Givanel, ligeramente modificada: “Unos tabiques a media altura o que lleguen hasta el techo, contruidos, o no, como armarios, subdividen el espacio, dejando pasar el techo”.

57. LE CORBUSIER, “Ojos que no ven... II. Los aviones”, op. cit., p. 91.

58. Véase RÜEGG, A., “Les contributions [...]”, op. cit.

59. LE CORBUSIER, *Almanach [...]*, op. cit., pp. 112-113. Y añade: “El continente (los armarios), fabricados en grandes cantidades, recubiertos con cualquiera de los numerosos barnices disponibles o forrados de cuero, como un automóvil [...]. El contenido (la configuración interior), fabricación desde la más sencilla a la más elegante, de la más económica a la más refinada que pueda producir un ebanista, un pintor, un guarnicionero...”.

Fig. 11. Silla de Mies en la exposición del MoMA (1947), fotografía tomada por Charles Eames. Imagen extraída de Donald Albrecht (ed.), *The Work of Charles and Ray Eames. A Legacy of Invention*, 1997.



11

fabricados en el barrio de Saint Antoine se reduce de un plumazo a los armarios que constituyen el equipamiento de la vivienda, a los asientos y a las mesas⁶⁰. Es significativo que el “equipamiento de la vivienda” lo constituyan, principalmente, los armarios.

60. LE CORBUSIER, “Mobiliario y equipamiento de la casa”, en *Le Corbusier [...] Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 157. Véanse las frases siguientes: “Los talleres de construcción de aviones y automóviles nos han aportado técnicas absolutamente novedosas que permiten aumentar eficazmente la resistencia de los materiales y crear formas inauditas con un ahorro considerable. Ha nacido el mueble metálico. Ya existía en el mobiliario de oficina, y ahora se traslada al mobiliario doméstico: armarios, mesas y sillas. // La evolución del aseo femenino en particular y de las normas de educación en general han dado lugar a nuevas formas de comportarse. Ya se ha superado el salón de antaño; comienza una nueva edad del mueble”; LE CORBUSIER, “Pabellón de L’Esprit Nouveau [...]”, op. cit., p. 100: “El equipamiento debe concebirse mediante el análisis del problema y la clasificación de los diversos elementos necesarios para el uso doméstico”.

61. LE CORBUSIER, “Punto de inflexión”, en *Almanach [...]*, op. cit., p. 76. La última frase del capítulo dice: “Las unidades vitales de la arquitectura, los elementos (puertas, ventanas, configuración interior –¡Una casa es sus armarios!–), deben constituir hoy el centro de nuestras preocupaciones. Ahí reside el programa de la arquitectura, el gran cabo que bordear, algo inalcanzable para la estética por sí sola”.

62. LE CORBUSIER: *Almanach [...]*, op. cit., p. 112.

63. Por ejemplo, Le Corbusier propone distintos tipos de silla porque “la construcción metálica, ya sea mediante tubos o chapa, permite obtener con facilidad estas nuevas formas de silla que deben responder a las variadas maneras de sentarse [...]”, en LE CORBUSIER, “Pabellón de L’Esprit Nouveau [...]”, op. cit., p. 100.

64. LABASQUE, Yves, “Style moderne: Analyse des formes et des fonctions de l’objet usuel”, en *L’Esprit nouveau*, marzo 1924, n. 21. Citado por BANHAM, Reyner, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, 1969, p. 150.

65. LE CORBUSIER, “Pabellón de L’Esprit Nouveau [...]”, op. cit., p. 100: “Solo las mesas y los asientos habitan el espacio”.

Realmente, el *equipamiento*, vinculado a la construcción *exacta* de los armarios establecidos en un lugar fijo como elementos arquitectónicos, y, por otra parte, la *disposición* libre de los accesorios *independientes* y móviles, son las dos modalidades principales no solo del *armario estándar*, sino también del acondicionamiento interior de Le Corbusier. Al mismo tiempo que se acepta que el armario estándar es una aplicación concreta de la arquitectura, este se convierte, a su vez, en un modelo arquitectónico.

Dice Le Corbusier: “¡Una casa es sus armarios!”⁶¹. Al igual que el armario estándar es una gran caja contenedora, su arquitectura es también una caja construida gracias a las nuevas técnicas industriales para configurarla interiormente con objetos ya terminados; y al igual que las sencillas formas del *armario estándar*, vienen impuestas por “dimensiones idénticas: 35.5, 75 y 150”⁶², su arquitectura refleja la claridad del prisma homogéneo, una forma-tipo que se adapta a múltiples contenidos específicos⁶³. “Tras definir el interior de la vivienda, la coherencia con su envolvente se obtendrá de manera automática si el arquitecto acepta ser simplemente un sastre a medida. La arquitectura de la casa es la envolvente lógica de su interior, por lo que debe vestirla con sencillez”⁶⁴.

EL ARTE DE LA HABITACIÓN Y RASTROS DE VIDA HUMANA

La caja, ese hábitat mínimo, adquiere dinamismo gracias a su contenido. Ahí donde la envolvente se somete al rigor del ángulo recto, el contenido se libera, cobra vida propia. Las escenas que reproducen las fotografías del pabellón de L’Esprit Nouveau, y más aún de otras viviendas diseñadas por Le Corbusier, dejan entrever esta contraposición de movimiento entre continente y contenido. Las sillas que componen generalmente el mobiliario, por su disposición irregular y sus formas singulares, mantienen un equilibrado conflicto con el espacio que las contiene. Las imágenes crean la sensación de que las sillas son objetos vivos que “habitan”⁶⁵ el espacio. En la práctica, cada instantánea del pabellón de L’Esprit Nouveau presenta una composición distinta en donde las sillas se desplazan ligeramente, como si alguien viviera en ese lugar. Esta estrategia imprime a los espacios del pabellón una huella de vida, los actualiza, en contraposición al interior secesionista estático que Loos asocia con un *cadáver*.

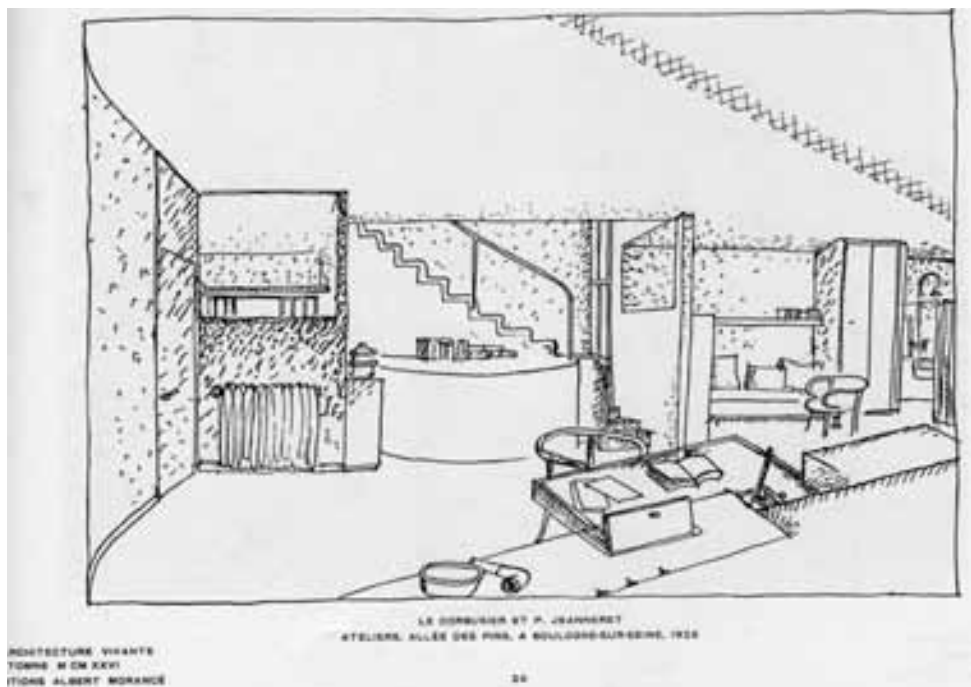


Fig. 12. Le Corbusier. Taller en Boulogne-sur-Seine, 1926. Imagen extraída de *L'Architecture vivante*.

Sobre este aspecto de la disposición interior, es muy diferente la manera de actuar de Mies van der Rohe (1886-1969), ya que concibe su propio mobiliario y acondiciona cuidadosamente los espacios que diseña. Especialmente las sillas se imponen como parte integrante y necesaria de la arquitectura del maestro. Philip Johnson le rinde un cierto homenaje cuando amuebla su Casa de Cristal de New Canaan en 1949 con los mismos sillones, como para reafirmar el carácter miesiano del espacio de la vivienda, directamente inspirada en el proyecto de la casa Farnsworth, que por entonces todavía no se había construido⁶⁶. En todas las fotografías interiores, tanto de las obras de Mies como de la Casa de Cristal de Johnson, las sillas de Mies están colocadas con precisión, como una obra escultórica o una construcción arquitectónica⁶⁷; se encuentran fijas en un lugar definitivo, muy lejos de la idea preconcebida de mobiliario. Charles Eames captó esta característica desde el primer momento: cuando fotografía las sillas de Mies en la exposición del MoMA de 1947, escoge una vista en contrapicado, desde el suelo, de forma que los muebles de Mies se nos muestran como grandes monumentos arquitectónicos (Fig. 11).

La relación que establece Mies entre las sillas y la arquitectura es del todo coherente con la idea de la Bauhaus de estudiar el conjunto arquitectónico de manera unificada y su voluntad de aplicar el diseño “desde la taza de café al urbanismo”⁶⁸. Le Corbusier, mientras tanto, prefiere las sillas comerciales: “la arquitectura se extiende desde el menor de los objetos utilizados como mobiliario hasta la casa, hasta la calle, hasta la ciudad y más allá”⁶⁹.

La arquitectura de Le Corbusier configura un marco libre en el que nada se ha detenido, un armario vacío listo para recibir objetos ya existentes y cuya disposición inicial es solo una etapa hacia una situación cada vez más interesante. Esta idea es válida tanto para el armario estándar como para la casa. En este sentido, no debe olvidarse que el pabellón de *L'Esprit Nouveau* es simplemente la materialización del concepto de *museo imaginario* que aspira a elevar la categoría de los “objetos encontrados” del día a día, ya que, para Le Corbusier, la vivienda no es únicamente una máquina para vivir, sino también para meditar e incluso emocionar, gracias a ese espacio que armoniza con su contenido.

Si el espacio de Le Corbusier se asemeja a un bodegón purista tridimensional⁷⁰, como quieren hacer creer los objetos cotidianos que aparecen en las fotografías, sucede lo mismo con los armarios y los artículos de su interior. Y, al igual que el armario, el interior de las casas de Le Corbusier se va llenando con la vida y las experiencias de su ocupante (Fig. 12). El espacio no expone solamente una teoría de composición artística, sino tam-

66. COOK, John W. (ed.), *Conversations with architects : Philip Johnson, Kevin Roche, Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Morris Lapidus, Louis Kahn, Charles Moore, Robert Venturi & Denise Scott Brown*, Lund Humphries, Londres, 1973, p. 27.

67. “John W. Cook: En todas las fotografías de tu casa [la Casa de Cristal] a lo largo de estos años, la disposición de los muebles no ha cambiado nunca. // Philip Johnson: Nunca. Es que no tiene que cambiar. No, es el principio miesiano, aunque Mies nunca lo supo. Un día le conté cómo había amueblado la casa Tugendhat y dijo: ‘Sí, es cierto. Ordeno el mobiliario igual que la arquitectura’. Sin embargo, actualmente organizo los muebles por grupos, como en la galería, donde todo se puede mover”. *Ibid.*, p. 26.

68. Mies acerca de la Bauhaus: “La Bauhaus era una institución que no contaba con un programa claro; era una idea, y Gropius formuló esta idea con absoluta precisión. Solía decir: ‘Arte y tecnología: una nueva unidad’. Por una parte quería enseñar pintura, escultura, teatro y hasta *ballet*. Por la otra, tejidos, fotografía, mobiliario; todo desde la taza de café al urbanismo”, en GIEDION, S. *Walter Gropius*, Dover, Nueva York, 1992 (1954), p. 17.

69. *Le Corbusier [...] (Œuvre complète 1910-1929)*, op. cit., p. 98.

70. En las fotografías y los croquis en perspectiva suelen aparecer pequeños objetos de la vida cotidiana sobre una mesa, dentro de un armario o distribuidos por el espacio, como si acabaran de ser utilizados.

71. RÜEGG, A., “Les contributions [...]”, op. cit., p. 141. Beatriz Colomina, por su parte, dice: “Si las fotografías de los interiores de Loos dan la sensación de que alguien está a punto de entrar, en las de Le Corbusier parece que alguien acaba de irse y ha dejado tras de sí un abrigo y un sombrero en la mesa de la entrada de la Villa Savoie, o un trozo de pan y una jarra en la mesa de la cocina (donde, además, han dejado abierta la puerta de la izquierda, haciendo ver que alguien ha salido justo en ese momento), o una pieza de pescado en la cocina de Garches”. COLOMINA, Beatriz, “El muro escindido: voyeurismo doméstico”, en COLOMINA, Beatriz (ed.), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, Nueva York, pp. 98-100.

bién los rastros de vida humana. Como explica Arthur Rüegg, Le Corbusier saca partido en sus trabajos de “la posibilidad de integrar en ellos la biografía personal de sus habitantes gracias a esos objetos con los que se identifican”⁷¹. Evidentemente, es imposible salvaguardar una armonía formal concreta de arte total a lo largo de toda la vida de la obra arquitectónica, así que resulta inevitable aceptar en el seno de la vivienda todos esos objetos (por muy inesperados y dispares que puedan ser) que guardan relación con la vida real del habitante. Le Corbusier continúa la senda abierta por Loos y concibe la vivienda como una gran caja blanca y abstracta que puede contener cualquier objeto existente. Además, esta gran caja funcional puede constituir un espacio expositivo de *objetos encontrados*. Vista desde el presente, la arquitectura de Le Corbusier parece iniciar una especie de alquimia y formar un contenedor donde se eleva el estatus de los objetos y se transmuta su percepción habitual, un proceso que se desata a voluntad su habitante, que no tiene más que dejar en la caja sus propios objetos, su propia vida.

Sung Taeg Nam. Nacido en Busan, en 1974, actualmente es Assistant Professeur de Teoría de la Arquitectura en el Department of Architecture, Hanyang University de Seúl. En 1997 obtiene el título de Bachelor en arquitectura por la Seoul National University, en 2005 el de arquitecto DPLG por la Escuela de Arquitectura de París Merne-la-Vallée, y finalmente en 2012 y bajo la dirección del profesor Jacques Lucan, el título de doctor en ciencias por la Escuela Politécnica Federal de Lausana. Su investigación se ha centrado en el Readymade, el objeto encontrado, la transferencia y la transformación de la arquitectura moderna y contemporánea.