

Charlotte Perriand y el Equipamiento de la habitación moderna

Mónica Cruz

Arquitecta de la Universidad de los Andes, 2001. Actualmente reside en Barcelona donde trabaja como investigadora para la Cátedra Gaudí de la UPC y se hace su tesis doctoral sobre Charlotte Perriand y la transformación del espacio doméstico en la misma universidad.



Cocina de Frankfurt. Prototipo. Margarete Schute-Lihotzky, 1927.

Resumen

Este artículo es el resultado de las investigaciones preliminares para la Tesis Doctoral "La síntesis del habitar moderno: el caso de Charlotte Perriand" que la autora desarrolla dentro del programa de Doctorado en Historia y Teoría de la Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. El artículo abarca una primera parte de esta investigación, en la cual se han estudiado las bases de la participación de Perriand en la transformación de los espacios habitables de la arquitectura moderna. Como punto de partida, el artículo explora los primeros años de formación en el Atelier de Le Corbusier y las probables influencias que se gestaban en el contexto europeo de los años 30, como las experimentaciones con modelos y prototipos de cocinas y mobiliario en Alemania y Francia. Como centro de este análisis, el pabellón diseñado por el Atelier Le Corbusier-Perriand-Jeanneret para el Salón de Otoño de 1929 *L'équipement de la maison* será el objeto de principal interés, entendido como ejemplo significativo del proceso de difusión del habitar moderno en el contexto de la modernidad arquitectónica europea.

Palabras clave

Domesticidad, Movimiento moderno, Máquina para vivir, Charlotte Perriand, Le Corbusier, Mobiliario moderno, Espacio mínimo, Tipologías de vivienda.

Hablaré de varias cosas, pero sobre todo, me interesa tocar un tema que, para mí, tiene total vigencia: el problema del mobiliario en relación con el espacio reducido. Se intentará demostrar que, más allá de las precisiones estéticas de Le Corbusier y la búsqueda de una forma acorde con su arquitectura, el cambio de mobiliario es una exigencia de los planteamientos conceptuales de Le Corbusier; y Charlotte Perriand es uno de los actores fundamentales de este cambio, junto a otros colaboradores del atelier de la Rue de Sèvres.

Antes de la llegada de Perriand, al atelier de la Rue de Sèvres, Le Corbusier había planteado desde 1925, el reto de reformular la imagen del espacio interior en consecuencia con la revolución racionalista. Este, aunque prematuro, le sirvió para armar un revuelo en la exposición de Artes Decorativas de 1925 en París. A través de la construcción del pabellón de *L'esprit nouveau* Le Corbusier buscaba plasmar, ante la mirada atónita del público parisino, los nuevos indicadores del habitar moderno. El pabellón-manifiesto se oponía, entre otros tópicos, a la aplicación de las Artes Decorativas como la disciplina a cargo del acondicionamiento del interior de las viviendas.

Un año después, en 1926, Le Corbusier publicaba *L'art décoratif d'aujourd'hui* en el que se llamaba a la reevaluación de los conceptos estéticos en los que se basaban las artes decorativas hasta el momento. El libro era un llamado a la propia disciplina para ir en contra de los academicismos y estilos tradicionales, basándose en la necesidad de adaptarse a las necesidades del hombre moderno. Característico de un Le Corbusier muy temprano, llamaba a la búsqueda de las nuevas formas modernas y rechazaba todo aquello que se anclase en el pasado.

Su campaña emprendida para la transformación de la imagen del espacio doméstico como resultado de la revolución moderna en arquitectura es bien conocida. Le Corbusier había empezado ya el proceso de educar al usuario para transformar la manera de entender el espacio doméstico. A las páginas entusiastas y educativas de *L'art décoratif d'aujourd'hui* les sigue la cruzada por traducir estas propuestas en arquitectura, en urbanis-

mo. Y esto puede leerse claramente en sus numerosas publicaciones: *L'Esprit Nouveau*, *Plans*, *L'architecture Vivante*, etc, como también en sus propuestas de vivienda (*les villes*)², donde exploraba la composición arquitectónica del espacio doméstico a través de varios esquemas que fueran coherentes con los planteamientos de la modernidad.

Charlotte Perriand, no llegó a la Rue de Sèvres por azar. Estaba bien enterada de las propuestas le corbusianas y buscaba, como muchos de sus compañeros de la Ecole d'arts Décoratifs, un espacio en cual poner en práctica lo que hasta aquel momento fueran utopías y teorías de cambios y transformaciones sociales desvinculadas de la arquitectura.

Parte importante de esta construcción del espacio desde su interior es, como bien explica Charlotte Benton³, consistente con los planteamientos de la década de los 30's en Europa. La mayoría de los arquitectos ha intentado arriesgarse con el diseño de una silla, de un mueble, resultando de allí una relación intrínseca entre arquitectura y mobiliario. *Besoins-types – Objets-types*, decía Le Corbusier. El objeto como resultado de una necesidad, y en este caso, de una necesidad espacial.

Pabellón de L'Esprit Nouveau. Le Corbusier, París, 1925.



1 Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Cres, Paris 1925.

2 Benton, Tim. *The villes of Le Corbusier and Pierre Jeanneret*. Birkhäuser, Viena-Boston-Berlín, 2007.

3 Benton, Charlotte. "Le Corbusier: furniture and the interior", En: *Journal of Design History Vol 3*, N° 2-3. The Design History Society, 1990. p. 130

Recibido: septiembre 17, 2008. Aprobado: diciembre 4, 2008

Más allá de la búsqueda ideológica o formal, estrechamente relacionadas con nuestro tema, me interesa explorar en este artículo la concordancia en términos de proyecto que ocurre al diseñar un espacio como un juego de escalas del todo a la parte y de la parte al todo. El objet-type de Le Corbusier se plantea desde el principio como una respuesta a las necesidades del hombre moderno, necesidades tipificadas a las que se exigen respuestas en un espacio que resulta en el más sensible: la casa. El problema, entonces, de la estandarización de la vivienda surge a través del CIAM de Frankfurt en 1929. El mismo año en que se presenta en el Salón de Otoño de París el prototipo de vivienda moderna completamente equipado, con una respuesta para cada necesidad y con una imagen completamente renovada. *L'aménagement de la maison*.



Bar sous le toit. Charlotte Perriand. Stand para la exposición del Salón de Artistas Decoradores de 1927.

* * *

Fue en 1929 el año en que la participación de Charlotte Perriand en la sociedad Le Corbusier-Jeanneret se consolida. El proceso llevado a cabo por Perriand en la Rue de Sèvres durante estos dos años es el que nos dará las pautas para entender la puesta en marcha del plan de reformulación del espacio doméstico que tiene lugar en los diversos proyectos encargados al atelier.

La propuesta no es comprensible sin tener en cuenta un punto de inflexión que actúa como el germen de lo que años más adelante será un sistema complejo de habitar. El Pabellón de L'Esprit Nouveau, se esfuerza por construir un interior que aún parece de cartón-piedra más cerca de la "deshumanización"⁴ de las formas, pero que se debate entre su anonimato y la caracterización de un nuevo lenguaje: aquel que sirve para describir al habitante moderno, la forma de vida moderna.

El volumen, un paralelepípedo cuya masa se encuentra horadada por un árbol y descompuesta entre vacíos, anticipa lo que encontraremos en el interior. Este se conserva intacto, mediante unas aristas claras que enmarcan un gran vacío. Pero, enfatizado el contenedor, contenido el espacio interior... aparece la gran pregunta ¿Cómo organizarlo?

Salta a la vista la aparición de un volumen en medio del salón que se diferencia de todos los demás muebles ubicados en este espacio. Es la primera propuesta de los *casiers standar*. Una de las grandes obsesiones de Le Corbusier, era encontrar la forma eficiente de almacenaje que permitiera recoger en el interior distintos tipos de objeto, a la vez que eliminara divisiones innecesarias en un concepto de espacio unitario como el suyo.

En Precisiones, el arquitecto explicará, cuatro años después, la necesidad de encontrar la traducción de la *representatividad* del espacio doméstico burgués a la *funcionalidad* del espacio creado para el ciudadano anónimo. La clase media que necesitaba de estas viviendas después de la gran guerra, era una evidente propuesta de reconstrucción.

El tema no era original ni exclusivo de Le Corbusier. Alemania, cuya situación de perdedor le había dejado en condiciones económicas extremas, apuesta por la búsqueda de la eficiencia del espacio y la economía de medios. Le Corbusier hará lo mismo y pondrá los ojos en el norte de Europa. Así lo demuestran varios números de L'architecture vivante que, entre 1925 y 1929 publica las propuestas de J.J.P. Oud en Holanda y Ernst May en

4 Aquí utilizado, deshumanización se refiere al adjetivo que se utilizaba peyorativamente para referirse a toda propuesta que, desde la formalidad, se opusiera a los cánones tradicionales de decoración, arguyendo que las formas "blandas" estaban más cerca de la humanización que las "duras".



Salle à Manger. Charlotte Perriand. Salón de artistas decoradores de 1928.



Silla basculante y mesa extensible fabricadas por Thonet. Charlotte Perriand, 1928.



Página de la publicación *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* en la que se ve un camarote de barco. Le Corbusier, 1926.

Alemania, en su búsqueda por encontrar el mínimo necesario y las condiciones óptimas de habitabilidad en el menor espacio posible.

El CIAM de 1929, en un intento por agrupar esfuerzos entre los países europeos que estaban desarrollando este tipo de investigaciones, se dedicaría por completo al análisis del 'mínimo existencial' mínimo biológico de aire, luz y espacio imprescindible para la vida⁵. Las ponencias invitadas contaron con Sigfried Giedion, Walter Gropius, Victor Bourgeois, Ernst May, Hans Schmidt-Basel y Le Corbusier y Pierre Jeanneret.

Durante los cuatro años que transcurrieron entre la presentación del pabellón de L'esprit nouveau, y el CIAM de Frankfurt, uno de los temas recurrentes en el atelier era la investigación de la célula mínima habitable. Como se sabe, nunca se trabajó en un solo ámbito en el atelier, siempre superponiendo layers y trabajando en diferentes flancos y tipologías, Le Corbusier se casó desde el año 25 con el planteamiento de la máquina de habitar y será en el CIAM del 29 en el que plantee los cinco puntos de la arquitectura.

Indistintamente de la reacción que suscitaron en el CIAM y de lo inoportuno que resultó el planteamiento en comparación con los estrictos, manuales y fórmulas de construcción mínima estandarizada que llevaban sus compañeros de congreso, los cinco puntos de la arquitectura, al presentarse en un congreso en donde la ma-

tería más relevante era el metro cuadrado y la economía en la construcción, denotan un enfoque diferente por parte de Le Corbusier.

1. Desprecio hacia la estandarización de las casas. Exaltación de la necesidad de caracterizar los espacios para el ciudadano anónimo
2. El *existenzminimum* era, para Le Corbusier, algo que iba mucho más allá de las áreas y la economía. Le Corbusier planteaba cualidades espaciales, necesidades biológicas, una teoría humanista del espacio mínimo.

Llegado este punto, no es de extrañar que continuara con la cruzada que había comenzado en 1925 por encontrar la proporción justa entre el espacio, la luz y el aire necesarios para el habitar sano y confortable, desdiseñando las propuestas del CIAM por calificarlas de demasiado estrictas y retomando su idea de la unidad habitacional de 14m².

La investigación en los espacios domésticos continuaba en el atelier de la Rue de Sèvres. Varios encargos se desarrollaron durante este tiempo y, previa llegada de Charlotte Perriand, la búsqueda por comprender el problema del mobiliario era parte fundamental de esta exploración. Los proyectos anteriores a su presencia demuestran también la necesidad de hacer eco en el mobiliario de los preceptos funcionalistas de Le Corbusier

5 *L'habitation minimum*. Edición facsímil de la Juluis Hofmann, 1933. Delegación de Zaragoza, Colegio de Arquitectos de Aragón, Zaragoza 1997.

y encontrar la traducción de la máquina para vivir también en el mobiliario. La máquina para sentarse, será el encargo principal que se le hará a Perriand cuando ingresa al atelier.

*La evolución del tiempo moderno nos tiene que conducir a introducir la arquitectura en la casa. Y es allí donde está la revolución considerable; en la valoración individual de las cosas por las que un hombre pretende encontrar en su casa aquello que le toca personalmente, en lo que ve cuando ya no está sometido a un trabajo que se le encarga, sino que puede probar a través de sus propias facultades espirituales, los medios de manifestar sus preferencias, sus gustos, su concepto, la invención libre de su espíritu.*⁶

En la Maison Laroche, la búsqueda espacial está dirigida hacia la plástica del espacio. El gran vacío controlador del edificio, alrededor del cual se desenvuelven las escaleras como si de un caracol se tratara, conectadas por la galería dispuesta contra el amplio ventanal, es el logro del vacío controlado. A través de volúmenes que definen claramente los límites, podemos discernir los elementos: escalera, mezanine, balcones. Cada uno conformando la imagen clara del contenedor. Del otro lado de la casa tenemos la rampa, ambición plástica, y de nuevo un espacio vacío, que en este caso habría de utilizarse para exhibir la colección privada de pinturas del señor Laroche. Si en la foto anterior podíamos ver claramente la conformación espacial del vacío, en esta el resultado es bastante más confuso.

El vacío corbuseriano, como contraposición al *horror vacui* burgués, tan decimonónico, está adecuadamente conformado desde el punto de vista de los límites que lo contienen. El contenedor se ha logrado, pero ante él aparece un gran inconveniente: a este vacío tan ligero se superponen aparatosos muebles, a cuya masa parece faltar ligereza y descomposición.

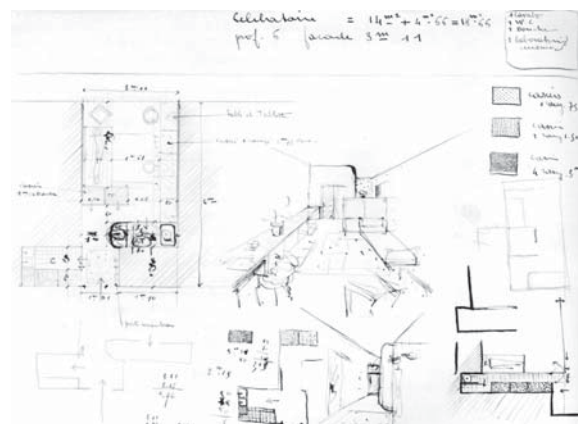
La metáfora de Thonet en el espacio Le Corbuseriano atiende, como bien se ha apuntado anteriormente⁷, a que por entonces era el único fabricante de sillas que apostaba por la estandarización, convirtiendo este gesto más bien un manifiesto ideológico. Los demás muebles utilizados en los proyectos domésticos de la época (la

casa de su madre en Suiza, la Villa Church, Laroche e incluso el pabellón de L'esprit nouveau) son de creación suya y de Pierre Jeanneret.

Sin embargo, Thonet representará en este ámbito mucho más que un gesto progresista en el sentido de la apuesta por la estandarización, también se convierte en la primera formulación del objeto suelto en el espacio. El problema del mueble-objeto, que tendrá sus consecuencias en la máquina para sentarse, parte de la levedad del material, de la facilidad de movimiento, y de la creación plástica de un objeto cuya masa solamente se percibe gracias a la definición de unos cuantos límites: esa línea sinuosa que dibuja cada silla de Thonet en el espacio, garantizando la transparencia visual.

Por oposición, estas cualidades se evidencian en la segunda perspectiva publicada en 1926 del Atelier diseñado en Alée des Pins, Boulogne-sur-seine, donde encontramos elementos que podrían ser más comunes en una arquitectura como la de Adolf Loos. Niveles que descomponen el espacio, rompiendo con la unidad espacial propuesta en el pabellón de L'esprit nouveau, sillones que, por no estar resueltos como unidad, terminan por encastrarse dentro de las paredes, simulando continuidad en el perímetro. Mesas dispuestas en los costados, como intentando mantener el vacío y de nuevo las sillas Thonet, como una única sugerencia de mueble suelto en el espacio.

Dibujos de Charlotte Perriand sobre el estudio de la Célula de 14 m² para la Ville Radieuse. 1927.



⁶ Le Corbusier. "Où en est l'architecture?", En: *L'architecture vivante*, automn-hivern 1927. p. 10.

⁷ Ver: Benton, Charlotte, op. cit.; De Fusco, Renato. *Le Corbusier designer: il mobili del 1929*, Electa, Milan 1976, entre otros.

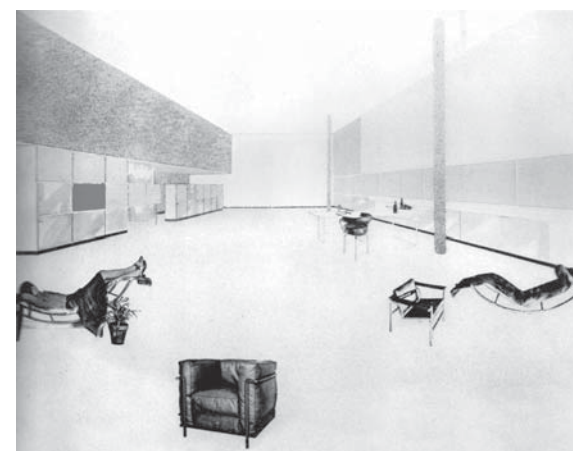
Todo lo demás está casi engastado en el perímetro. Contraponiéndose a la idea de unidad que percibimos en la primera perspectiva, donde, dejada de lado la idea del casier planteada en el pabellón, se mantiene el mueble con función de separador de espacios y volvemos a encontrar las aristas claras del paralelepípedo sobre el vacío que parece sugerir el espacio de atelier. En este caso, mi teoría es que Le Corbusier adapta las propuestas de Loos porque no termina de resolver el problema del mobiliario.

Interiores en Weimar

Continuemos mirando L'architecture vivante de otoño-invierno de 1926. Algunas páginas más adelante, nos encontramos bajo el título 'Interiores en Weimar' y bajo la autoría de Marcel Breuer el salón de la Haus am Horn de la Bauhaus y el despacho de Gropius en el edificio de la Bauhaus en Weimar. Interiores en Weimar, es todo lo que parece interesar, no su uso, ni su autor y la presencia de Breuer, autor, sí, pero únicamente de las sillas. ¿Será acaso que Le Corbusier ha encontrado la imagen del interior que ha estado buscando?

La Weissenhof de Stuttgart, 1927

El año de 1927 trae consigo la exposición para la Weissenhof de Stuttgart. Aunque fascinado con la exhibición del Deutsche Werkbund, Le Corbusier admite la necesaria reevaluación del mobiliario para el interior de sus casas. En las fotos publicadas encontramos mobiliario que da la impresión de improvisación, sin unidad de concepto, más bien respondiendo a una cierta 'armonía



Collage preparativo para l'Equipement de la Maison. Charlotte Perriand, 1929

estilística' en la que un tubo curvado y madera curva se suponen compañeros de estilo. El resultado es un espacio interior rico en posibilidades, en iluminación, con los cinco puntos de la arquitectura aplicados y sin embargo mesas, armarios y sillas siguen atestiguando el desencuentro.

La casa de Walter Gropius para la Weissenhof parece estar más cerca de las concepciones de Le Corbusier. Un espacio mucho más diáfano con un gran ventanal en un costado, con grandes posibilidades de iluminación y que fue ampliamente criticado por el inconveniente que esto representaba para el acondicionamiento térmico de las casas. No hay que olvidar que la intención de la Weissenhof fue plantear los lineamientos para la vivienda obrera de reconstrucción, pero el resultado no fue aplicable prácticamente en ningún caso. Con excepción de las siedlungen de Ernst May. El mobiliario de la casa diseñada por Gropius, diseñado por Breuer y fabricado aun artesanalmente en los talleres de la Bauhaus, es el resultado de la experimentación con el metal, como lo son también las lámparas y accesorios. Se ve claramente que Alemania ha conseguido con la Bauhaus, un equilibrio entre arquitectura y las 'Artes Decorativas' que no hacían gracia a Le Corbusier en un principio.

Como resultado del fracaso de la exposición de Stuttgart, en septiembre de 1929, solo un mes antes de que Le Corbusier pronunciara sus conferencias en Buenos Aires, se organizó el siguiente congreso del CIAM en Frankfurt. Para entonces, Charlotte Perriand ya sería una parte fundamental del atelier.



La machine à s'asseoir. Le Corbusier, Ca. 1926.

Durante la exposición del Salón de Artistas Decoradores de París en Otoño de 1927, una joven inquieta, recién salida de la escuela de Artistas Decoradores de París, se presentaba en el atelier de la Rue de Sèvres para solicitar a Le Corbusier un trabajo en su despacho. La joven de apenas 23 años, que se declaraba “inhumana”, como la película surrealista de Marcel L'herbier, que llevaba el pelo ‘à la garçon’ y en su cuello un collar de bolas de acero cromado a las que llamaba rodamientos, obtuvo la respuesta más conocida de su paso por la historia de la arquitectura: ‘Lamentablemente, aquí no bordamos cojines’.

Los estudiantes de últimos años de la *Union Centrale des Arts Décoratifs* exponían habitualmente sus trabajos en stands. El del salón de 1927 era el segundo que Perriand diseñaba a título propio y se titulaba *Bar sous le toit*. En él se reproducía el espacio que Perriand había diseñado para el salón de su casa en el ático de la plaza Sant Sulpice en París. Se trataba de una evidente subversión de espacios que consistía en llevar al ámbito doméstico uno de los lugares más populares entre la clase media y el ambiente intelectual de la época: el bar. Este, convertido en salón informal para tomar una copa en casa, era un atentado a las “buenas costumbres” y las convenciones sociales de la burguesía francesa de la época. Además, el evidente predominio del metal y las formas ligeras y lineales completaban la imagen de modernidad que Perriand quería manifestar a través de su stand, por este motivo invitó a Le Corbusier a verlo, a manera de carta de presentación, aquel día en que se presentó en la Rue de Sèvres.

Las reacciones no se hicieron esperar, recibió excelentes críticas por parte de las publicaciones especializadas, y lo que es mejor, recibió una llamada de Le Corbusier para que se incorporara como parte del equipo de la Rue de Sèvres. La llegada de Perriand al Atelier responde a una necesidad imperativa de traducir esta revolución espacial al ámbito del usuario, no solo modificando la forma sino en consecuencia del uso del espacio, donde hasta ahora Le Corbusier había tenido apenas incursiones experimentales. El programa *chaises, tables, casiers* (planteado como eje central del pabellón de *L'esprit nouveau*) encarnaba esta intención de enfocarse en el estudio del equipamiento como representación del nuevo uso del espacio doméstico y a la vez de la construcción de este nuevo usuario: el hombre moderno.

Qué hizo a Le Corbusier cambiar de opinión?. El *Bar sous le toit* (bar bajo el tejado) era una propuesta innovadora en más de un aspecto.

Los materiales y la paleta de colores eran particularmente diferentes, el uso del aluminio que recubría prácticamente todas las superficies hasta llegar a la altura de la cornisa, combinado con unos colores fuertes pero bien calibrados, consiguieron llamar la atención de los visitantes.

El mobiliario estaba diseñado para formar parte del espacio, siendo inseparables unos de otros aunque se encontraran sueltos en el espacio. Así, los taburetes de la barra eran más livianos y seguían el ritmo de la curva planteada por la barra, que marcaba todo el sentido de los brillos producidos por el aluminio en mesas y paredes. La mesa del centro, apoyada sobre dos láminas de aluminio, tenía además posavasos en sus cuatro esquinas y se podía plegar cuando no se usara, liberando el espacio central.

Podríamos continuar buscando innovaciones en el mobiliario, en el uso del material. Pero la razón por la que Le Corbusier escogió a Charlotte para trabajar en su atelier, pudo haber sido una mucho más elocuente: el stand reproducía su propio piso, el de Perriand, y planteaba un nuevo tipo de vida, una forma diferente de relacionarse. Ante el resplandor y el lujo del material, Perriand planteaba aquello que Le Corbusier estaba buscando, la respuesta a las necesidades básicas del hombre, el espacio que responde a esas necesidades.

Un bar es un espacio que, en el principio del siglo XX no se encontraba en casa de nadie. Esto era ya, desde el planteamiento, un propuesta novedosa, informal.

Me atrevo a decir que son precisamente estos cambios, estas sugerencias de un tipo diferente de espacio social las que llevan a Le Corbusier a interesarse por el trabajo de Charlotte y a convertirla en asociada para el equipamiento interior de las casas.

Salle a manger, 1928

Los años siguientes, Perriand mantuvo su autonomía como diseñadora, además de participar como asocia-

da en el atelier de Le Corbusier. En 1928 exhibió en el mismo salón de artistas decoradores la *Salle a manger* un comedor que reproducía también un interior de su propio apartamento.

El comedor reflejaba esa necesidad de introducir modificaciones en las actividades sociales, con el fin de desacartonarlas. Todo el mobiliario es producto de su diseño y parte de él será incorporado en los proyectos posteriores en los que trabajará en el atelier.

El comedor cuenta con una mesa anclada a la pared y las sillas estarán alrededor. Es una distribución bastante convencional, de no ser por el efecto de vacío que tanto la mesa como las sillas generan. La delgada lámina que sirve de mesa, recubierta en el borde con aluminio, se desmaterializa gracias a los reflejos del propio material y las sillas, a su vez, parecen suspenderse en medio del vacío. Tal vez era el tipo de mobiliario que Le Corbusier estaba esperando. Es este tipo de objetos los que él llama equipamiento de la casa, por no llamarlos muebles, palabra que remite directamente a la idea del mobiliario tradicional, pesado y poco funcional. Plantea así un nuevo sentido de los objetos en el espacio doméstico.

Dos de sus patentes más importantes fueron la mesa y las sillas. En un primer intento de producirlas en serie se dirigió a la empresa Peugeot, que en aquel momento trabajaba con una línea de bicicletas en tubo curvado, pero su propuesta fue rechazada. Posteriormente, la empresa Thonet, curiosamente la misma que producía las sillas que utilizaba Le Corbusier para su amoblamiento, aceptó su propuesta y produjo algunos prototipos del mobiliario. La mesa es extensible, las patas con ruedas

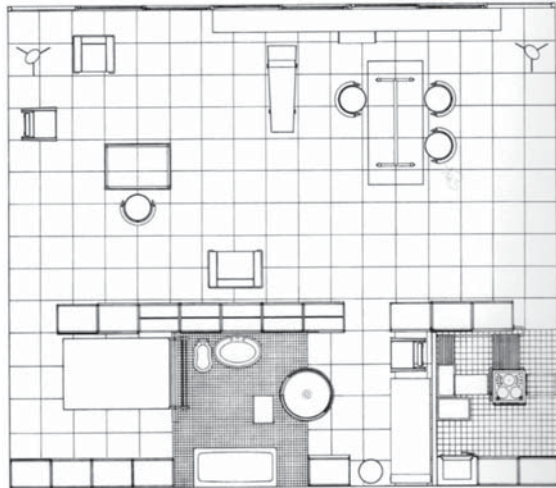
facilitan el deslizamiento de la mesa que está compuesta, básicamente, de una lámina de neopreno con un alma de madera, que está enrollada en la caja del costado de la mesa. Esta se desliza, evitando así el uso del mantel, y permitiendo que sea más fácil de limpiar. Sin esta modificación en el uso de las mesas y los manteles, por irrelevante que parezca, se encuentra el sentido de la desmaterialización de la mesa.

El acondicionamiento (aménagement) es la disposición del plano, son los muebles, son las cosas que afectan intensamente a nuestro ser íntimo. Trastornar estas tradiciones es trastornar mucho nuestro corazón. De allí las revueltas violentas que han estallado a la vista de nuestras casas. Intentemos simplemente responder a esta cuestión honestamente: qué es el mobiliario? Respuesta: En una casa, se duerme, se despierta, se actúa, se trabaja, se descansa, se conversa, se come, se duerme. Qué tienen en común estas funciones precisas y los muebles tradicionales, dónde está la conformidad (correspondencia)? La cama permanece, las mesas permanecen, las sillas permanecen. Los arcones de todas las clases (consolas, aparadores, bufetes de servicio, bibliotecas, etc, etc.) satisfacen mal estas funciones y cuestan muy caro, ocupan además grandes espacios y obligan al arquitecto a crear grandes habitaciones que son costosas y estas grandes habitaciones se empequeñecen por los muebles que se instalan. A las funciones precisas que no son otras que sentarse, trabajar o comer en la mesa, yo respondo: un casillero preciso responde a una función precisa, la función se produce regularmente en un lugar preciso. Lugares precisos requieren casilleros precisos.⁸

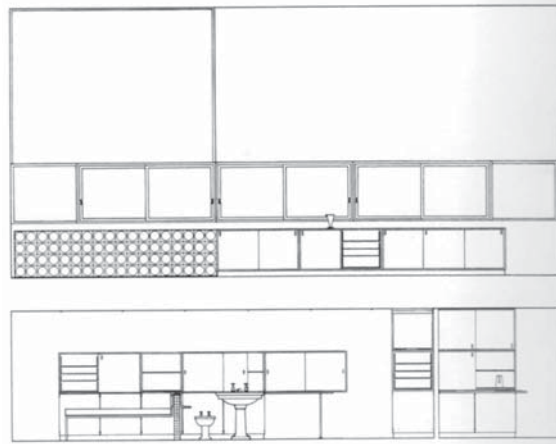


L'Equipement de la Maison, 1929. Stand para el Salón de Otoño. Entrada con las fotografías de la Ville Radieuse.

⁸ Le Corbusier. “L'aménagement interieur de nos maisons de Weissenhof”. En: *L'architecture vivante*, printemps-été 1928, p. 33.



L'Equipement de la Maison, 1929. Stand para el Salón de Otoño.



L'Equipement de la Maison, 1929. Stand para el Salón de Otoño. Vista de la zona de servicio, con el volumen de la ducha en medio.

L'Equipement de la Maison, 1929. Stand para el Salón de Otoño. Planta y alzados, tomados de la publicación de Arthur Rüegg.

Frankfurt 1929, l'habitation minimum

El concepto de célula mínima habitable se remonta a las primeras proposiciones teóricas de Le Corbusier y se sugiere como un aspecto relevante desde sus primeros escritos. A partir de la visita a la *Chartreuse d'Emma* en Italia, Le Corbusier planteará una relación simbiótica entre la célula mínima y el organismo que la contiene, que funciona de la misma manera que un sistema biológico. En este aspecto, poco se ha dicho de la relación que estos pretenden establecer con conceptos más universales como *equipement*, *habiter* o *amenagement*⁹. Este último término proviene directamente del lenguaje urbanístico, y Le Corbusier lo incluye como parte del vocabulario de su propuesta para el habitar moderno.

Como asociada para el equipamiento de la casa, desde la perspectiva universalista y científica de Le Corbusier, Perriand no solamente estuvo a cargo del diseño de mobiliario, o al menos no de la forma en que convencionalmente se ha analizado. La participación en proyectos que exigían un ejercicio constante de cambio de escala, desde la urbana a la célula mínima habitable¹⁰, forma parte de la "manera de mirar" que proponía Le Corbusier con respecto a la correlación de la célula con el contexto en el que se encuentra.

Como parte fundamental de los ejercicios llevados a cabo en el Atelier, el de la *Célule de 14 m² par habitant* parece sobrepasar los propios límites del proyecto real para convertirse en un ejercicio autónomo y especula-

tivo que propone una integración entre equipamiento y espacio.

L'equipement de la maison, 1929

Uno de los grandes temas de este momento que merece ser tratado desde los dos puntos de vista es la propuesta de *L'equipement de la maison* para el *Salon d'Automne* de 1929. Esta fue dirigida por Charlotte Perriand, destacando la relevancia de su rol al interior del Atelier, pero me parece de mayor interés la forma como ésta propuesta permite ejemplificar la idea de unidad entre los dos conceptos, puesto que funciona en los dos sentidos: por una parte se trata de una exhibición de carácter educativo que pretende enseñar al público la forma moderna de vivir. Por otra integra el estudio de la *Célule de 14 m² par habitant* con la idea de equipamiento y su relevancia como conformador de espacios.

El collage que sirve como primera idea del pabellón para la exposición de Artistas Decoradores de 1929, nos da una idea del objetivo de la exhibición: publicitar el mobiliario producido en el atelier. En el mismo número de *L'Architecture Vivante*, Le Corbusier publica a Robert Mallet-Stevens. Reconocido decorador (de la escuela de las artes decorativas) de estilo Art-Decò. Mallet-Stevens era famoso por sus interiores, tenía éxito entre los directores de cine de la época y creó decorados para varios de ellos. Es curioso que Le Corbusier publique sus casas, volúmenes que se descomponen en pequeños paralelepípedos, pero no publica ninguno de sus interiores domésticos. El único interior que se incluye es el del show-room diseñado para Alfa Romeo, la empresa de coches. Será acaso que piensa que el Art Decò es más digno de los espacios de venta que del espacio doméstico? O será que al final, se ha dado cuenta que, liberado de la necesidad de representación del espacio doméstico, Mallet-Stevens podía desarrollar, más allá de los estilos, interiores de calidad arquitectónica?

Fotografía de la célula de 14m² en la portada, que corresponde a una imagen del stand para el Salón de Otoño. Publicado en: Le Corbusier, *La Ville Radieuse* (Vincent Fréal, Paris 1935)..

Bibliografía

LE CORBUSIER. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Cres. Paris 1925.

BENTON, Tim. *The villes of Le Corbusier and Pierre Jeanneret*. Birkhäuser, Viena-Boston-Berlín, 2007

BENTON, Charlotte. "Le Corbusier: furniture and the interior" En: *Journal of Design History Vol 3*, No. 2-3. The Design History Society, 1990.

L'habitation minimum. Edición facsímil de la Juluis Hofmann, 1933. Delegación de Zaragoza, Colegio de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1997.

LE CORBUSIER. "Où en est l'architecture?". En: *L'architecture vivante, automn-hivern 1927*.

LE CORBUSIER. "L'aménagement interieur de nos maisons de Weissenhof". En: *L'architecture vivante, printemps-été 1928*.

