

# EL DISEÑO DE LA LÁMPARA ELÉCTRICA O EL ENFRENTAMIENTO DEL ARTE DECORATIVO Y EL *READY-MADE*

Sung-Taeg Nam\*

*El artículo analiza los conceptos teóricos y la controversia en torno a la producción de lámparas eléctricas. A principios del siglo XX, la iluminación eléctrica representaba un alto nivel técnico comparado a otras facetas de la construcción. Pero, al contrario que otros artefactos mecánicos ligados a la industria, como radiadores o aparatos sanitarios, la lámpara eléctrica atrajo la atención de la comunidad artística. Si la luz natural era un material esencial aunque inmaterial de la arquitectura, la luz artificial se convirtió en un objeto físico, constantemente visible en el espacio. Las lámparas eléctricas representaron un campo de batalla del pensamiento de la arquitectura moderna, como en el caso del mobiliario: algunos arquitectos, adheridos al 'arte aplicado', armonizaron los objetos cotidianos con el espacio interior en busca de la obra de 'arte total'; mientras otros, fascinados por el nuevo fenómeno del 'ready-made', recogieron los productos anónimos de catálogos comerciales, hacia un espacio 'collage' heterogéneo.*

Palabras clave: *Diseño industrial, artes decorativas, lámpara eléctrica*  
 Keywords: *Industrial design, decorative arts, electric lamp*

Encontrándose entre los objetos domésticos más técnicos de inicios del siglo XX, la lámpara eléctrica incandescente suscita un vivo interés entre los decoradores, en contraste con otras instalaciones técnicas, especialmente la fontanería, poco valorada en el plano estético y de ámbito exclusivamente industrial.

La lámpara eléctrica es, para empezar, una fuente de luz, artificial, ciertamente, pero constituyente fundamental de la arquitectura, sobre todo por el hecho de que la vida nocturna se concentra en torno a ella. Además, esta luz se convierte en la única fuente de energía visible, como la antigua hoguera, ahora inútil a causa de la calefacción moderna. Su posición en el centro del techo acentúa su visibilidad; se hace ver, pues, sin dificultad, a pesar de un uso esencialmente nocturno. Es incluso más fácil percibir su forma, en general, cuando está apagada. La lámpara eléctrica es, por tanto, un objeto apreciable con luz natural y constituye desde entonces un tema de reflexión importante en el diseño.

Para empezar, es necesario subrayar la paradoja intrínseca a este objeto, al mismo tiempo puramente técnico y potencialmente artístico. El diseño de lámparas eléctricas suscita de este modo un amplio campo de reflexiones y de discurso<sup>1</sup>, abriendo el debate entre los arquitectos modernos en relación a los objetos de uso. Se oponen, por un lado, “el arte decorativo”, que quiere cultivar artísticamente a las producciones de las industrias; y, por otro lado, la nueva actitud que aprecia y subraya la nobleza de estos objetos en sí mismos. Sin embargo, este debate no es otra cosa que el resultado de un movimiento general de cuestionamiento del arte decorativo, en el que el inicio del siglo XX parece marcar un cambio decisivo. El arte decorativo, que evoluciona entonces hacia las premisas del diseño industrial, comporta el desarrollo de una corriente de reflexiones y de pensamientos más fuerte y radical. Adolf Loos y Le Corbusier son importantes representantes de esta corriente<sup>2</sup>. De manera retrospectiva, estas reflexiones parecen sobrepasar la simple defensa del diseño industrial y parecen acercarse, por diferentes aspectos, al proceso artístico de Marcel Duchamp.

## REALISMO DE LOS OBJETOS COTIDIANOS

El debate sobre el arte decorativo nace en un clima bastante particular. De manera general, Europa en su conjunto conoce un entusiasmo por el arte decorativo que se impone en la mayor parte de las producciones de la época.

El debate reúne rápidamente a numerosas personas, entre las cuales se encuentran diversos arquitectos. Uno de ellos, Henry van de Velde, enseguida alza su voz: “Todas las formas estaban escondidas<sup>3</sup>. “Estos propósitos nos remiten a las primeras creaciones del arquitecto, como reacción a la “mentira de las formas”<sup>4</sup> que sufren, según él, los objetos de la época. Van de Velde desea substituirlos por una nueva forma “en la que la fealdad está excluida”<sup>5</sup>. Es evidente que el aspecto estético toma aquí una gran importancia, pero para Van de Velde, la

\* Este artículo está basado en una tesis doctoral en curso desarrollada en la EPFL. El autor está especialmente agradecido a su director, el Profesor Jacques Lucan, por sus precisos comentarios, así como a los colegas de LTH/EPFL Arlette Rattaz y Thomas Lepellet por sus valiosas aportaciones al texto original en francés.

1. El análisis de las lámparas se entremezcla a veces con el de un dominio aparentemente alejado: el mobiliario. La situación es muy comparable en este mismo período. Es el caso de la concepción de las sillas, por ejemplo, que es entonces un objeto tradicionalmente importante para el arte decorativo, pero que se afronta desde la necesidad de la producción industrial.

2. El término *ready-made* obtiene un sentido particular en el arte gracias a la contribución de Marcel Duchamp. El artículo intenta acercarse a esta corriente de pensamiento y a la actitud de ciertos arquitectos modernos frente a los objetos anónimos de la producción industrial. Stanislaus von Moos se acerca a esta noción en oposición al arte aplicado: ver VON MOOS, S., “Le Corbusier and Loos”, en Max Risselada (ed.), *Raum Plan versus Plan Libre* (1987), 010 Publishers, Rotterdam, 2008, p. 23.

3. Conversación de 1938 entre S. Giedion y H. van de Velde, en GIEDION, S., *Space, Time, and Architecture. The Growth of a New Tradition* (1941), Harvard University Press, Cambridge, 2008, pp. 293-294: “The real forms of things were covered over. In this period the revolt against the falsification of forms and against the past was a moral revolt. [...] I told myself –this was in 1892– that I would never allow my wife and family to find themselves in ‘immoral’ surroundings”. Giedion pone la versión original de la cita, en francés, a pie de página: “Toutes les formes étaient cachées. A cette époque la révolte contre les mensonges des formes et le passé était une révolte morale. [...] Je me disais –c’était en 1892– que jamais je ne veux pas [sic] admettre que ma femme et ma famille se trouvent dans un milieu qui est immoral”.

4. GIEDION, S., *Space, Time, and Architecture*, cit., p. 294, p. 296. La frase está en francés en el texto original. Ver la cita de la nota 5.

5. A continuación de esta afirmación de Van de Velde, Giedion escribe: “But at that date everything that one could buy on the open market was smothered under the mensonge des formes which van de Velde hate. He had to design himself everything in his house, from cutlery to doorknobs. Then –since these articles demanded a setting which would ‘ward off ugliness’– he was led to build his first house”, *Ibid.*, p. 294.



2

Fig. 1. Cartel del taller de Henry van de Velde en Uccle (1898). (Extraída de VITALE, Elodie, *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, (1995), p. 16).

Fig. 2. Asiento de falsa antigüedad: "Photographie jointe au tarif des meubles dits 'pour antiquaires'". (Extraído de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 60).

6. A partir de finales de 1897, Adolf Loos comienza a publicar numerosos artículos en los que los títulos son a menudo directamente extraídos de categorías de objetos cotidianos: entre otros, sobre la moda textil, tema que le interesaba particularmente, tales como "Die Herrenmode" (22 de mayo de 1898), "Damenmode" (21 de agosto de 1898), "Die Herrenhüte" (24 de julio de 1898), "Die Fussbekleidung" (7 de agosto de 1898), "Wäsche" (25 de septiembre de 1898); otros sobre alfarería y cerámica, tales como "Glas und Ton" (26 de junio de 1898), "Keramika" (1904); algunos sobre muebles, tales como "Das Sitzmöbel" (19 de junio de 1898), "Möbel" (2 de octubre de 1898), "Die Möbel aus Dem Jahre 1898" (9 de octubre de 1898); incluso sobre el automóvil, "Das Luxusfuhrwerk" (3 de julio de 1898), etc. Estos primeros escritos critican duramente los objetos de uso diseñados por los artistas.

7. Después de sus primeros artículos sobre la arquitectura, aparecidos entre el número 1 (octubre de 1920) y el número 16 (mayo de 1922) de *L'Esprit nouveau*, y retomando el tema en *Vers une architecture* (1923), Le Corbusier sigue participando en la revista expandiendo los temas teóricos de los artículos hacia dos dominios cuyas escalas son extremadamente opuestas: la ciudad y los objetos de uso. Estos artículos posteriores son publicados paralelamente en *E.N.*, a partir del número 17 (junio de 1922) hasta el último número, el 28 (enero de 1925), y retomados en 1925 en dos libros, *Urbanisme* y *L'art décoratif d'aujourd'hui*, ricamente ilustrados, a semejanza de su libro anterior de 1923.

8. VON MOOS, S., "Dans l'antichambre du 'machine age'", en *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Ernst & Sohn, pp. 22-23; COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, pp. 118-128.



1

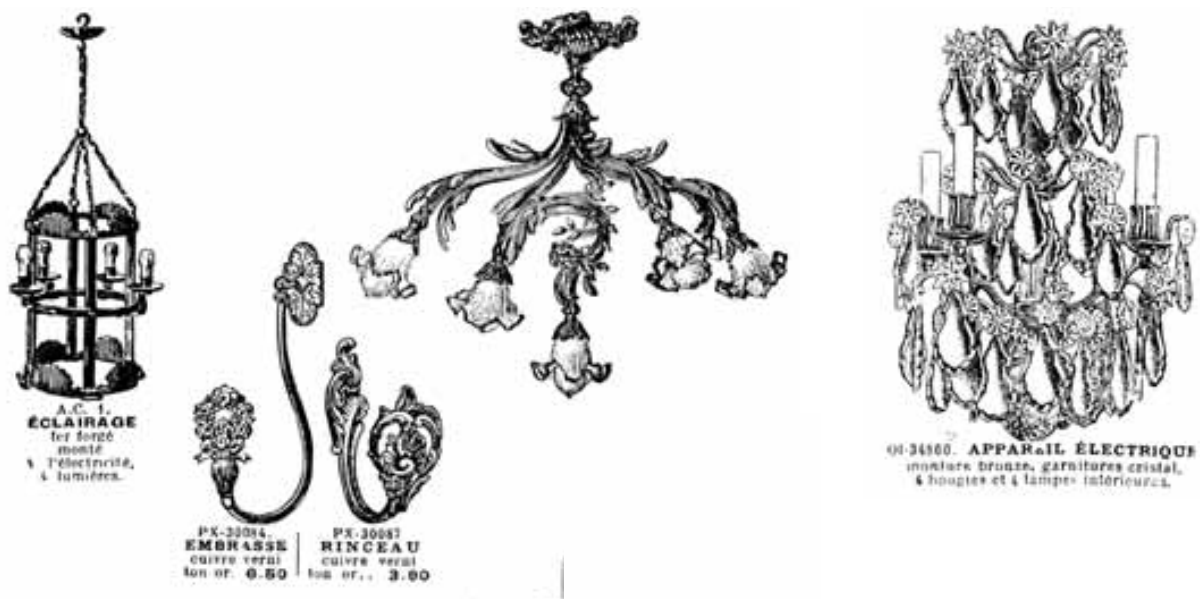
3. Afiche de Atelier Van de Velde à Uccle, 1898.

decoración es ante todo un medio necesario para la acentuación constructiva, para la uniformización y la singularidad formal de una obra. El cartel de 1898 (Fig. 1), representativo de su taller, utiliza además la palabra "ornamentación" y menciona los "aparatos de iluminación de gas y eléctricos" como objetos que se pueden dibujar o concebir, subrayando notablemente la importancia de la cuestión de la decoración. La posición de Van de Velde es muy particular en este debate e ilustra la diversidad de opiniones que nutren la discusión. Arquitecto calificado como "moderno", Van de Velde no se opone, sin embargo, de manera categórica a la decoración. Simplemente milita por un cambio de actitud frente al arte decorativo.

Desde 1897, persiguiendo el mismo objetivo que Van de Velde, Loos toma también parte en el debate, combatiendo la "mentira de las formas", pero por otra vía: escribir en lugar de dibujar. En su serie de artículos teóricos para la *Neue Freie Presse*, con ocasión de la *Exposition Vienneoise du Jubilé* de 1898, denuncia el carácter criminal de la intervención artística sobre los objetos utilitarios<sup>6</sup> que encontramos en la *Wiener Secession*, fundada en 1897, y en la *Wiener Werkstätte*, fundada en 1903. Es una verdadera declaración de guerra contra todos los movimientos decorativos. Loos adopta una posición mucho más sincera que Van de Velde frente al uso de la decoración, a la que se opone totalmente.

Para acabar, Le Corbusier contribuye igualmente a la discusión sobre el arte decorativo. Al igual que Loos, comienza su carrera de arquitecto de vanguardia escribiendo para la revista *L'Esprit Nouveau*. Su posición de editor le concede una gran libertad de expresión. En particular, la "factografía"<sup>7</sup> de imágenes provocadoras es netamente discernible en los artículos escritos a causa de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de París en 1925. El libro *L'art Décoratif d'Aujourd'hui*, que retoma estos artículos, presenta de una manera surrealista toda una serie de objetos de uso existentes en la época y a veces contradictorios.

Uno de los capítulos del libro, "Una borrasca", precisa que todos los objetos seleccionados están "actualmente en venta en las tiendas de París"<sup>8</sup>. A menudo extraídas de catálogos comerciales, las imágenes reconstituyen la realidad de los objetos cotidianos, los cuales tienen a veces una mala reputación a ojos de los modernos. Tal es, por ejemplo, el caso de los asientos (Fig. 2) —según la expresión del propio fabricante— "copiados de los modelos antiguos"<sup>10</sup>. Hay que admitir que el maquillaje de una forma antigua quizás sea una manera ennoblecer el objeto, pero aquí parece absurdo, ya que se trata de una lámpara eléctrica. En efecto, este invento sin precedente no tiene un modelo tradicional técnico. Esta costumbre permanece, sin embargo, altamente extendida: el capítulo presenta un modelo de candelabro (Fig. 3) entre las lámparas eléctricas comerciales, ¡en el que las bombillas imitan la forma de una vela! Esta contribución



teórica de Le Corbusier alimenta el debate sobre el arte decorativo y le permite tomar parte de un modo más sincero, con una opinión más sólida.

### TRES LÁMPARAS DE ARCO (1907) Y TRES SILLAS (1914)

A pesar del debate naciente, el arte aplicado continúa reinando en Europa. El año 1907 marca un momento decisivo para el arte decorativo y más ampliamente para el debate que éste genera. Es justamente en esta fecha cuando empieza la colaboración de Peter Behrens con *AEG*<sup>9</sup>, industria alemana de aparatos eléctricos, y cuando nace el *Deutscher Werkbund*. En comparación con los movimientos artísticos anteriores, el *Werkbund* se diferencia por su interés innovador en la producción en masa. La industria hace su entrada en la relación establecida que existe entre el arte y la artesanía. El arte aplicado implica una evolución hacia el diseño industrial.

Un ejemplo interesante de esta evolución, y del conflicto de ideas que ésta ha podido generar, se encuentra en el libro de Stanford Anderson sobre Peter Behrens<sup>12</sup>. Aquí expone un análisis comparativo interesante de tres lámparas de arco de *AEG* (Fig. 4): la primera es una lámpara floral, diseñada por un artista; la segunda, económica, está concebida por un ingeniero; la última, finalmente, es una creación de Behrens. Las dos primeras lámparas, muy contrastadas, y comercializadas por *AEG* antes de su colaboración con Behrens, revelan ciertas realidades significativas. La lámpara floral denota la contribución de Behrens a *AEG*, marcada por la supresión de ornamentos presentes en el diseño de lámparas. Sin embargo, el autor lo recuerda, la producción de esta lámpara ornamental se produce durante la colaboración de Behrens con la empresa. Aunque la simplicidad de las lámparas del maestro alemán representa la nueva imagen estética de *AEG*, la ornamentación no se rechaza, sin embargo, totalmente. El segmento de la decoración sigue siendo una realidad del mercado de la época. El mismo Behrens, en este período, equipa con lámparas decorativas los interiores que diseña.

Por el contrario, las lámparas de Behrens se consideran a menudo, con toda razón, como los primeros ejemplos de diseño industrial. Su sobriedad y desnudez las convierten en piezas excepcionales en la propia producción arquitectónica. De todos modos, hace falta subrayar que estas lámparas, con un diseño depurado, sólo están destinadas, en este momento, a un uso industrial. Behrens permanece fiel a las costumbres de la época y no intenta darle valor a las lámparas que produce para *AEG* a través de puestas en escena radicales, por ejemplo, por contraste, con las piezas más nobles que fabrica.

La prevalencia de la forma sin decoración de la segunda lámpara, concebida por un ingeniero de *AEG*, convierte en problemática la importancia histórica y la significación del trabajo de

Fig. 3. Lámparas eléctricas ornamentadas, presentes en el catálogo comercial de unos grandes almacenes. (Extraída de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 56).

9. "Une bourrasque", en LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Crès et Cie, Paris, 1925, p. 65. La mayor parte de las imágenes de "Une bourrasque" están extraídas del artículo, LE CORBUSIER, "Les pieds dans le plat", *E.N.*, n. 18, noviembre de 1923, en el que el texto no se retoma en el libro, *L'art décoratif d'aujourd'hui*. En efecto, muchas imágenes del libro están extraídas de catálogos comerciales, de periódicos, etc. Los objetos ilustrados son, pues, muy reales.

10. En el "Prospectus d'un fabricant" publicado por Le Corbusier, el fabricante escribe sobre sus sillas: "Nos sièges 'dit pour antiquaires' s'entendent: Construction à l'ancienne, vieux bois chevillés, Assemblage verticaux, Mortaises, traces de clous aux feuillures, Patine ancienne, etc... La plupart de nos sièges sont copiés d'après des modèles anciens", "Une bourrasque", en LE CORBUSIER, *L'art décoratif* ..., op. cit., p. 61.

11. *AEG* (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) la fundó Emil Rathenau en 1887.

12. ANDERSON, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, 2000, p. 151. Nota del coordinador: véase el artículo en *Revista de Arquitectura*, n. 12, ETS Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 7-16.





4

Fig. 4. Comparación de tres lámparas de AEG de Stanford Anderson. (Extraída de ANDERSON, S., *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, (2000), p. 151).

Fig. 5. Caricatura de Karl Arnold sobre la controversia entre H. Muthesius y H. van de Velde, aparecida en *Simplicissimus* 1914. (Extraída de NAYLOR, Gillian, *The Bauhaus Reassessed. Sources and Design Theory*, (1985), p. 42).



5

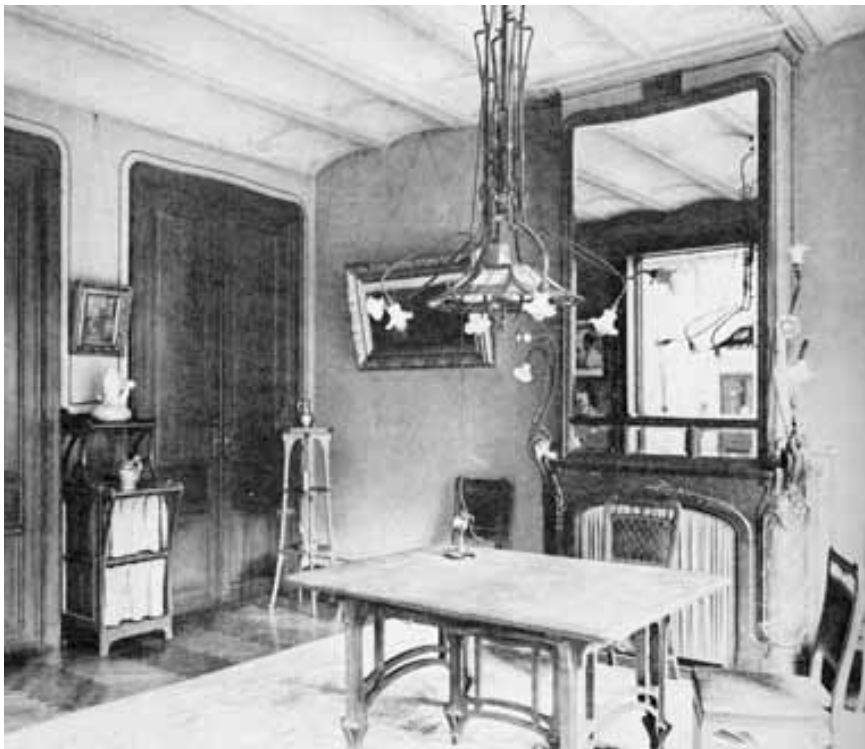
13. Sobre el tema de la controversia entre Van de Velde y Muthesius en 1914, ver BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960, p. 78; FRANCISCONO, Marcel, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1971, pp. 71-87; CAMPBELL, Joan, *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton Press, New Jersey, 1978, pp. 57-81; NAYLOR, Gillian, *The Bauhaus Reassessed. Sources and Design Theory*, The Herbert Press, London, 1985, pp. 43-46; VITALE, Elodie, *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, Pierre Mardaga editor, Lieja, 1989, pp. 20-21; SCHERKL, Robert, "L'art du bien être" – Über die Evolution der Form zum Standard", en Herausgegeben von Isabelle Ewig, *Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France. 1919-1940*, Akademie Verlag, Berlin, 2002, p. 50. Van de Velde explica esta controversia en su autobiografía, *Geschichte meines Lebens* (1962) (versión francesa que es el texto original: Anne Van Loo (éd.), *Récit de ma vie II 1900-1913*, Versa - Flammarion, Bruselas, 1995, pp. 391-406).

14. "Van de Velde schuf den individuellen Stuhl, Muthesius die Stuhl-Type, und Schreinermeister Heese, den Stuhl zum sitzen". ("Van de Velde designed the individualistic chair, Muthesius, the typical chair, carpenter Heese, the chair for sitting on", leyenda de la figura 14 en CAMPBELL, Joan, *The German Werkbund...*, op. cit.).

15. Ibidem.

Behrens. La simplicidad formal de Behrens se debe a una decisión estética –además, aquí se encuentra la importancia histórica real de esas lámparas–, mientras que la forma de la lámpara del ingeniero anónimo es artísticamente accidental, a causa de elecciones puramente funcionales y objetivas. La lámpara del ingeniero puede, entonces, estar cercana a la producción artesanal, en la que el fin es de igual manera únicamente utilitario. En este caso, por el contrario, la lámpara de Behrens se parece más bien a la lámpara floral, que proviene del dominio artístico, puesto que sea cual sea la forma de estas lámparas –ornamental o simplificada– son el resultado del trabajo de un artista en una "mesa de dibujo". Estas formas artísticas no son, sin embargo, nunca totalmente abstractas. Éstas se basan, en efecto, en un prototipo formal de modo que la lámpara del ingeniero, desnuda de toda intención artística y que sirve como ejemplo atendiendo a la estilización ulterior llevada a cabo por los artistas. La forma pensada por el ingeniero es, así, necesaria para los artistas. Si este punto parece admitido, su idea recíproca es falsa. Así, es cuando esta forma, en bruto y desnuda, se afirma y se revela al convertirse en el enemigo más feroz del arte decorativo. El debate que se opone al diseño industrial entonces naciente, revela la independencia y el aspecto original de estas formas.

Por analogía, la comparación de Anderson nos remite a la caricatura de Karl Arnold (Fig. 5), publicada en *Simplicissimus* en 1914, la cual evoca la famosa controversia, durante la reunión de *Werkbund* en Colonia el mismo año, entre Van de Velde, que defendía la libertad artística y Hermann Muthesius, que propugnaba el diseño colectivo<sup>13</sup>. El dibujo representa, en primer lugar, dos personajes, cada uno con una silla que refleja sus teorías. La silla del primero está constituida por líneas curvas con inspiraciones artísticas. La forma de la silla del segundo es elementalista, reducida al mínimo de la expresión subjetiva. Expresando la individualidad formal, la silla de Van de Velde recuerda a la lámpara floral de AEG. Por el contrario, la forma depurada de Muthesius la acerca a la lámpara de Behrens. El texto inferior dice: "Van de Velde crea la silla individual; Muthesius, la silla tipo, [...]".<sup>14</sup> Pero con el fin de evidenciar la superficialidad del debate, que sólo tiene que ver con la forma, Arnold propone además un tercer personaje imaginario: un artesano anónimo con su silla banal. La frase que le corresponde se suma a las anteriores: "y el ebanista Heese, la silla para sentarse"<sup>15</sup>. Al igual que la lámpara del ingeniero, la silla del artesano revela los límites de las teorías de los dos arquitectos. Indiferente, ordinaria



7

y desprovista de cualquier pretensión artística, la forma del artesano es una antítesis de la forma individual de Van de Velde y, ajustándose mejor a las expectativas del gran público, es también más colectiva que cualquiera de las formas que Muthesius pudiera proponer.

Estos ejemplos expresan la diversidad de los puntos de vista que forman parte del debate entre el arte aplicado y el diseño industrial. Sin embargo, no se realiza ningún cambio radical y el arte decorativo permanece ineludible.

El debate suscita igualmente una multitud de cuestiones, como las del estatus y de la legitimidad del arte decorativo y del diseño industrial, las cuales nutren la reflexión de numerosos arquitectos que aprecian ya la nobleza de la producción industrial. Loos y Le Corbusier son, por esta razón, imprescindibles.

#### LOOS CONTRA LA IMITACIÓN Y LA IMAGINACIÓN

La posición de Loos es interesante para abordar el movimiento de oposición de ciertos arquitectos a las formas ornamentales de los objetos de uso. En efecto, Loos expresa rápidamente su desacuerdo con la imitación formal. Ya en 1898, en el artículo "Die Möbel aus dem Jahre 1898", define a la imitación como "el enemigo más peligroso"<sup>16</sup>. Aquí, no se trata solamente de la imitación de las formas tradicionales –como los asientos "copiados de los modelos antiguos" publicados por Le Corbusier– sino también de la imitación de las formas naturales<sup>17</sup>. Una vez más, en "Keramika", en el año 1904, es más preciso, definiendo tres tendencias del ornamento: en primer lugar, la imitación de las formas de "todos los estilos"; en segundo lugar, la imitación de las formas de la "naturaleza"; y finalmente, "la imaginación (Fantasía)"<sup>18</sup> de formas extraídas de la fantasía personal. Los tres son el enemigo del artesano que Loos admira, aunque también sean el objeto de lucha de la arquitectura. El "más peligroso" se refiere sobre todo a las últimas dos tendencias que agrupan también a los artistas modernos<sup>19</sup>, que buscan, según Loos, su propio estilo en la originalidad formal<sup>20</sup>.

La imitación de la naturaleza y de sus formas se refiere casi siempre a las plantas, en particular a las flores que aparecen en los elementos de iluminación<sup>21</sup>. El hueco de la escalera del hotel Tassel de Victor Horta está iluminado por un plafón central (Fig. 6), que simula un ramillete de



6

Fig. 6. Victor Horta, Hôtel Tassel (1892-1895). (Extraída de LOYER, François, *Victor Horta. Hôtel Tassel 1893-1895* (1986), p. 51).

Fig. 7. Victor Horta, Hôtel Frison (1894-1895). (Extraída de LOYER, François, *Victor Horta. Hôtel Tassel 1893-1895* (1986), p. 114).

16. "Dann würde sie am besten ihren gefährlichsten feind bekämpfen können, die imitation", Adolf Loos, "Die Möbel aus dem Jahre 1898" (9 de octubre de 1898), en I. L. G. (Adolf Loos, *Ins Leere Gesprochen* (primera publicación: *Paroles dans le vide*, Ediciones Georges Crès et Cie., Paris, 1921), Prachner, Wien, 1997), p. 160.

17. "Was Gothik, was Rokoko; hier ist die natur und nun d'rauf los! Hier ist die natur und nun stilisiere, wird in der schule gelehrt. O über diese stilisierenden kunstgewerbeprofessoren! Da gibt einer ein werk heraus mit stilisierten pflanzen und tieren. Fragt man ihn, für welches material alle diese sachen stilisiert sind, so erhält man zur antwort: Ja, die kann man ganz nach belieben verwenden", Adolf Loos, "Die Möbel aus dem Jahre 1898", en I. L. G. op. cit., pp. 161-162.

18. "Unsere künstler sitzen am reissbrette und machen entwürfe für die keramika. Sie teilen sich in zwei lager. Die einen entwerfen in allen stilarten, die ändern nur "modern". Beide lager verachten einander gründlich. Aber auch die modernen künstler haben sich gespalten. Die einen verlangen, dass das ornament der natur entnommen werde, die ändern, dass das ornament nur der phantasie entspringe. Aber alle drei verachten den meister. Warum? Weil er nicht zeichnen kann", Adolf Loos, "Keramika" (1904), en *Trotzdem* 1900-1930, Brenner-Verlag, Innsbruck, 1930, p. 53.

19. Adolf Loos, "Keramika", en *Trotzdem* ..., op. cit. p. 53.

20. La forma natural fuera de la civilización humana y la forma imaginada fuera de la realidad son una manera de evitar toda forma establecida tradicionalmente.

21. "Une bourrasque" de Le Corbusier presenta también una lámpara comercial con la forma literal de un ramo invertido. Ver la ilustración 3 de este artículo.



8

Fig. 8. Peter Behrens, lámpara de mesa (1902). (Extraída de ANDERSON, S., *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, (2000), p. 31).

Fig. 9. Peter Behrens, Hamburger Vestibül (1902). (Extraída de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 147).



9

22. Sobre el tema del diseño de Horta de la luminaria eléctrica, ver AUBRY, Françoise, *Horta ou la passion de l'architecture*, Ludion, Gent, 2005, p. 90-91.

23. Es importante advertir que la suspensión actual de la escalera de la casa Tassel es una reconstrucción efectuada durante la restauración del edificio entre 1982 y 1985. Aunque basándose en dos fotografías antiguas tomadas en torno a 1900 (una de ellas es la ilustración 6 de este artículo), Jean Delhay, el arquitecto responsable, sin embargo ha reconstituido las luminarias en forma de tulipán de vidrio, el tipo más conocido de Horta (ver LOYER, François y DELHAYE, Jean, *Victor Horta. Hotel Tassel 1893-1895*, AAM, Bruselas, 1986, pp. 34-35).

24. Por ejemplo, Hôtel Frison (1894-95), Hôtel Solvay (1894-1903), Hôtel van Eetvelde (1895-1901), Maison Horta (1898-1901), etc.

25. La foto también la publicó LE CORBUSIER, en *L'art décoratif...*, op. cit., p. 147.

26. Para su revista *Das Andere*, en 1903, Loos escribe una historia sobre "Der Sattlermeister" en la que "Ein tüchtiger, guter meister..." pero, que quiere siempre mejorar, se dirige un día a un profesor-artista de la Secession con el fin de pedirle consejos sobre las sillas que fabrica. Tachándolas de poco modernas, sin imaginación creativa, éste último intenta diseñar sillas originales en su taller. Después de haberlas observado, el artesano afirma: "Herr professor! Wenn ich so wenig vom reiten, vom pferde, vom leder und von der arbeit verstehen würde, wie sie, dann hätt ich auch ihre phantasie". Adolf Loos, "Aus den Beiden Nummern von Das Andere", en *Trotzdem...*, op. cit., p. 14.

arabescos<sup>22</sup> que caen del cielo bajo la luz cenital. Las bombillas eléctricas se han metamorfosado en capullos de flor que rematan el tallo de latón<sup>23</sup>. En los trabajos siguientes, éstas se transformarán en tulipanes provistos de pétalos de cristal. Este tipo de luminaria floral se encuentra muchas veces en las puestas de escena arquitectónicas de Horta (Fig. 7)<sup>24</sup>. El aparato eléctrico se diseña como un objeto de arte, instalado en un lugar preciso como un objeto pictórico armoniosamente integrado en el conjunto.

En cuanto al diseño imaginado, puede estar ilustrado por la lámpara en forma de ángel (Fig. 8) creada por Peter Behrens en 1902, durante su período de *Jugendstil*. Por otro lado, hay que advertir que utiliza de igual modo este motivo en el *Hamburger Vestibül* de Turín (Fig. 9)<sup>25</sup> el mismo año, dejando así suponer que, para él, la forma es independiente de una función determinada.

¿La búsqueda de la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total) no justifica, por sí misma, la supremacía de la forma artística sobre todas las otras? Idealmente, una forma, imaginada o imitada, se aplica a todo, desde el objeto más pequeño hasta la arquitectura. La *Glashaus* de 1914 de Bruno Taut es un exponente de esta idea. La forma cristalina se impone por todos los sitios: en el edificio entero, en el ambiente interior –y los objetos contenidos–, se evoca la suspensión de la luminaria en el centro de la sala (Fig. 10).

Loos está convencido de que la forma artística imaginada sólo se hace real cuando existe una ausencia de *savoir-faires* técnicos, funcionales y materiales que son las cualidades del artesano<sup>26</sup>. El argumento de Loos –que más tarde sería también el de Le Corbusier– se basa en la convicción de que una distinción sincera entre el objeto de uso y el objeto de arte<sup>27</sup> es indispensable con el fin de otorgarle pureza a cada campo. En efecto, la aparición de los 'artistas aplicados'<sup>28</sup>, de 'los que prostituyen el arte'<sup>29</sup> y que intentan 'introducir el arte en la artesanía'<sup>30</sup>, significa para él el inicio de la decadencia cultural.

Por el contrario, Loos hace del artesano un modelo ideal de la civilización moderna<sup>31</sup>. Las diferencias fundamentales entre el artista y el artesano están simbolizadas por las herramientas: la «mesa de dibujo (Reissbrett)» y el 'horno (Brennofen)'<sup>32</sup>. El primero nos remite al acto de "dibujar", el segundo sólo al "hacer": la mesa de dibujo permite la imitación o la imaginación, mientras que el horno necesita los conocimientos y el saber hacer. El artista crea una forma ilusoria, determinada estéticamente; el artesano fabrica una forma que resulta de la necesidad, por ello, real y evolutiva<sup>33</sup>; el primero busca la novedad y la originalidad, y el segundo la perfección utilitaria y constructiva<sup>34</sup>. La conclusión de Loos sobre este tema es clara y unívoca: "Lo que nos hace falta es una cultura de ebanistería. Si los artistas aplicados se pusieran de nuevo a pintar cuadros o barrieran las calles, nosotros lo haríamos"<sup>35</sup>.



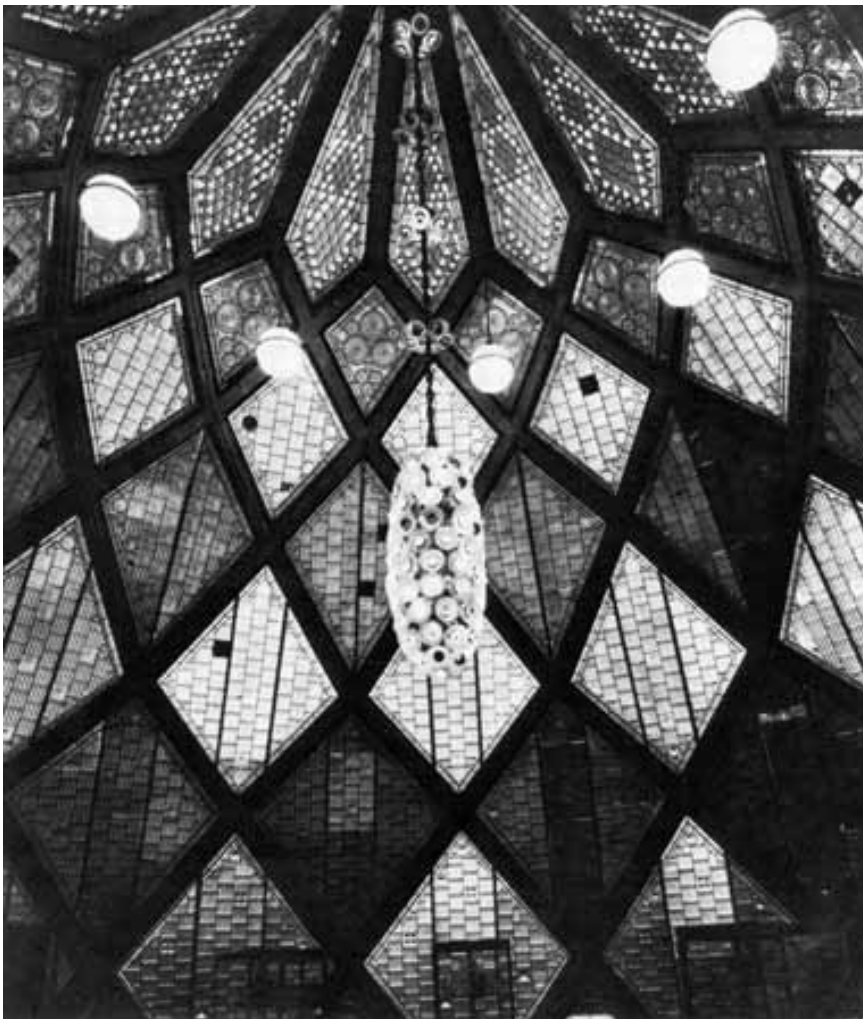


Fig. 10. Bruno Taut, Glashaus (1914). (Extraída de NERDINGER, Winfried, *Bruno Taut 1880-1938*, (2001), p. 61).

## LOOS CONTRA WERKBUND

La crítica “dibujada” de Arnold refleja el pensamiento “escrito” de Loos. Éste último no sólo se opone a la individualidad formal –cuando escribe, por ejemplo, en 1898: “la idea de expresar su personalidad a través de los objetos de uso cotidiano es contraria al espíritu griego”<sup>36</sup>–, sino también a la búsqueda artística de una forma colectiva. En 1908, escribe dos artículos contra el *Werkbund* un año después de su creación en Munich. «Die Überflüssigen: *Deutscher werkbund* (Los superfluos: El *Werkbund* alemán)» y «*Kulturentartung* (Degeneración de la cultura)».

Loos, que afirma que se sigue tratando de arte aplicado<sup>37</sup> y de un nuevo “fenómeno superfluo”<sup>38</sup>, ataca directamente a los objetivos fundamentales del *Werkbund*, que resume cómo la búsqueda del estilo del tiempo<sup>39</sup>.

Aunque reconociendo la importancia del tema tratado, no duda en concluir que estos objetivos son irrealizables. Si su misión tiene que ver con la creación de un nuevo estilo artístico en el campo de los objetos de uso, Loos cree que “el *Werkbund* alemán justamente no los alcanzará nunca”<sup>40</sup>. Para Loos, los estilos formales de los objetos de uso no son, en efecto, asunto de los individuos. “Es el tiempo quién los ha creado”<sup>41</sup>. Además, el trabajo del *Werkbund* es “inútil”<sup>42</sup>, puesto que lo que busca existe ya por todos los sitios, es decir, en todos los objetos producidos por los artesanos y las industrias modernas. Así, el estilo del objeto de uso es algo que se debe encontrar y nunca inventar.

27. Ver la respuesta a “Frage: Kunst und Handwerk?”, Adolf Loos, “Antworten auf Fragen aus dem Publikum” (1919), en *Trotzdem* [...], op. cit., p. 178. Para Loos, el objeto de arte es la obra del artista-genio, es espiritual y eterna para el espíritu general de la humanidad. Al contrario, el objeto de uso, producido por el artesano anónimo, es material y efímero para una necesidad particular de los hombres contemporáneos. Sus características son tan diferentes y distanciadas la una de la otra que sus dominios no pueden confundirse.

28. “angewandten Künstlern”: expresión inventada por Adolf Loos, en “Keramika”, en *Trotzdem...*, op. cit., p. 51.

29. “Die prostituierter der Kunst” *Ibid.*, p. 55, p. 58.

30. “Um ihre existenz zu rechtfertigen, erzählten sie anfangs, es war vor zehn Jahren, dass sie kunst in das handwerk bringen müssten”. *Ibid.*, p. 70.

31. “Aber alle drei verachten den meister. Warum? Weil er nicht zeichnen kann”, Adolf Loos, “Keramika”, en *Trotzdem...*, op. cit., p. 53.

32. “Da kamen die bösen Engländer und trübten den herren vom reissbrett die freude. Sie sagten: Nicht zeichnen, sondern machen. [...] Und wenn ihr [Engländer] das leben erfasst habt, dann stellt euch vor den schmelzofen oder vor die drehscheibe”, Adolf Loos, “Glas und Ton” (26 juin 1898), en *I. L. G.*, p. 91 (“Then came the evil English and spoiled the pleasure of the men at the drawing board. They say, Do not draw! Produce! Go out into the world so that you will like what is needed. And when you have understood life, only then take your place before the forge and the potter’s wheel”, Adolf Loos, “Glass and Clay”, en LOOS, Adolf, *Spoken into the Void. Collected Essays 1897-1900*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 36; “Reissbrett und Brennofen! Eine welt scheidet sie. Hier exaktheit des zirkelschlages, dort die unbestimmtheit des zufalles, des feuers, der menschenräume und das mysterium des werdens”, Adolf Loos, “Keramika”, en *Trotzdem...*, op. cit., p. 54.

33. La forma del artista aplicado queda determinada en la mesa de dibujo; la del artesano se desarrolla poco a poco en las experimentaciones de las fabricaciones repetitivas.

34. “Veränderungen an der form entspringen nicht der neuerungssucht, sondern dem wunsche, das beste noch zu vervollkommen. Denn nicht den neuen sessel gilt es unserer zeit zu geben, sondern den besten”. Adolf Loos, “Kunstgewerbliche Rundschau I” (1er octobre 1898), en *I. L. G.*, p. 36 (“Modifications in form arise not from a desire for novelty, but rather from the wish to make the good more perfect yet. It is the business of our age to produce not a new chair, but the best chair”, Adolf Loos, “Review of the Arts and Crafts”, en *Spoken into the Void*, op. cit., p. 104).

35. “Wir brauchen eine tischlerkultur. Würden die angewandten künstler wieder bilder malen oder strassen kehren, hätten wir sie”. en Adolf Loos, “Die Überflüssigen [...]”, en *Trotzdem...*, cit., p. 73.

36. “Ungriechisch ist es, durch die gegenstände, mit denen man sich zum täglichen gebrauch umgibt, seine individualität zum ausdruck bringen zu wollen”, Adolf Loos, “Kunstgewerbliche Rundschau I” (1 de octubre de 1898), en *I. L. G.*, p. 36.

37. “Nun haben sie sich doch zusammengefunden und haben in München getagt. Sie haben wieder unserer industrie und unseren handwerkern erzählt, wie wichtig sie sind. Um ihre existenz zu rechtfertigen, erzählten sie anfangs, es war vor zehn jahren, dass sie kunst in das handwerk bringen müssten”, Adolf Loos, “Die Überflüssigen: *Deutscher werkbund*” (1908), en *Trotzdem...*, cit., p. 70.



11

Fig. 11. Adolf Loos, Scheu Haus (1912-1913). (Extraída de LOOS, Adolf, *Villen* (2001), p. 40).

Fig. 12. Adolf Loos, Café Museum (1898). Kunst und Handwerk, vol. 51, Munich, 1900. (Extraída de LOOS, Adolf, *Spoken into the Void*, (1982), p. 30).

Fig. 13. Francis Jourdain, Aménagement intérieur (1923). (Extraída de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 164).



12

38. "Ich aber frage: brauchen wir den „angewandten künstler“? Nein. Alle gewerbe, die bisher diese überflüssige existenz aus ihrer werkstatt fernzuhalten wussten, sind auf der höhe ihres könnens", *Ibid.*, pp. 67-68.

39. "Man kann die ziele des deutschen werkbundes nach Muthesius in zwei worte fassen: güte der arbeit, schaffung des stiles unserer zeit. Diese ziele sind ein ziel. Denn wer im stile unserer zeit arbeitet, arbeitet gut", *Ibid.*, p. 75.

40. "Die ziele sind gut. Aber gerade der deutsche *werkbund* wird sie nie erreichen", *Ibid.*, p. 74.

41. "Kein mensch, auch kein verein, schuf uns unsere schränke, unsere zigarettdosen, unsere schmuckstücke. Die zeit schuf sie uns", *Ibid.*, p. 74.

42. "Das ist unnötige arbeit. Den stil unserer zeit haben wir ja. Wir haben ihn überall dort, wo der künstler, also das mitglied jenes bundes, bisher seine nase noch nicht hineinges-teckt hat", *Ibid.*, p. 75.

43. *Ibidem.*

44. Hay que advertir que el argumento de Loos no es otro que recordarnos el otro, tardío, de Le Corbusier, sobre la relación entre la necesidad-tipo y el objeto-tipo. Según Le Corbusier, el objeto-tipo es la respuesta de la necesidad-tipo. Ver LE CORBUSIER, "Besoins-types, meubles-types", en *E. N.*, n. 23, mayo 1924.



13



Este malentendido proviene además del hecho que “la gente de *Werkbund* confunde la causa y el efecto”. Loos apoya su explicación con el ejemplo de la silla, el cual podría haber sido la fuente de inspiración de la caricatura de 1914: “No nos sentamos de una cierta manera porque el ebanista haya construido un asiento de una u otra manera, sino que, al contrario, el ebanista fabrica el asiento de cierta manera porque nosotros queremos estar sentados de ésta u otra forma”<sup>43</sup>. La forma del objeto de uso es, por lo tanto, un efecto resultante de la necesidad del usuario<sup>44</sup>. Esta fórmula queda reafirmada, más tarde, en 1924. Una vez más, Loos denuncia la confusión de la causa y del efecto que está en el origen de la “tiranía de la moda”<sup>45</sup> de la asociación alemana y concluye que, bajo el pretexto de “crear las formas que reclama la colectividad”<sup>46</sup>, la *Werkbund* siempre intenta “imponer sus formas a la humanidad”<sup>47</sup>.

La reflexión de Loos tiene un alcance muy importante, especialmente en el debate que enfrenta al arte aplicado y al diseño industrial. Sus propósitos son influyentes en numerosas personas y particularmente en Le Corbusier. Si esta influencia permanece sensible, éste último enriquece significativamente su reflexión, la cual toma entonces otra importancia relacionada con la cuestión de la decoración.

### LE CORBUSIER, TAMBIÉN CONTRA LA DECORACIÓN

La influencia de Loos en Le Corbusier parece evidente. En noviembre de 1920, la revista *L'Esprit nouveau*<sup>48</sup> publica “Ornament und Verbrechen [Ornamento y crimen]”, el artículo más célebre de Loos datado en 1910<sup>49</sup> y en esta ocasión Le Corbusier presenta a Loos como precursor del espíritu moderno. Como Loos, Le Corbusier explica sus ideas sobre la cuestión de la decoración. “La decoración – escribe en julio de 1921 – es de orden sensorial y primaria, al igual que el color, y funciona con las personas simples, los campesinos y los salvajes. La armonía y la proporción exigen de lo intelectual, captan la atención del hombre culto. El campesino ama el ornamento y pinta frescos. El civilizado sería el inglés tipo y posee cuadros de caballete y libros”<sup>50</sup>. Esta frase recuerda a la comparación entre los papúas y el hombre civilizado en “Ornament und Verbrechen”. Más tarde, en “El arte decorativo de hoy”, el artículo publicado en junio de 1924 por *L'Esprit nouveau* que se retomó para el libro del mismo título en 1925, Le Corbusier cita explícitamente a Loos: “Parece justo afirmar que cuanto más se cultiva un pueblo, más desaparece la decoración. (Hubo de ser Loos quién lo escribiera de manera tan clara.)”<sup>51</sup> La referencia es probablemente la famosa frase de “Ornament und Verbrechen”: “Sólo he encontrado la verdad aquí para ofrecerla al mundo: la evolución de la cultura es sinónimo de una desaparición del ornamento en los objetos de uso”<sup>52</sup>.

Sin embargo, la mayor parte de los textos y de las obras arquitectónicas de Loos parecen desconocidas por parte de Le Corbusier. Cuando en “Testigos”, uno de los capítulos del libro “El arte decorativo de hoy”, repasa la cronología de los acontecimientos arquitectónicos entre 1898 y 1923, éste omite completamente los proyectos del arquitecto de Viena. Sin embargo, el Café Muséum de 1899 (Fig. 12), con un interior revolucionario, amueblado con las sillas Thonet y luminarias que exponen sus bombillas desnudas, le habría interesado, sin duda. Prueba de ello es la última página de la serie de imágenes del capítulo<sup>53</sup>, en el que Le Corbusier pone en relieve la foto de un interior amueblado en 1923 por Francis Jourdain (Fig. 13), dónde se acentúa un tipo de lámpara muy similar, pero muy posterior, a la de Loos (Fig. 11).

Si la influencia de Loos es significativa, sin embargo no hay que infravalorar la de Auguste Perret, en cuyo estudio trabajó el mismo Le Corbusier. Así, en otro capítulo de “El arte decorativo de hoy”, “La hora de la arquitectura”, Le Corbusier presenta la obra de Perret para la sociedad Ponthieu-Automobile como un equivalente de la teoría escrita de Loos: “Loos escribió este artículo sensacional [...]: Ornamento y Crimen, Auguste Perret elevó el garage Ponthieu (1906). Se escuchó: “Un ornamento esconde generalmente un fallo de construcción”<sup>54</sup>” Es posible que ésta última frase de Perret, que Le Corbusier cita diferentes veces<sup>55</sup>, le sugiera una lección suplementaria y no menos complementaria sobre la decoración. En cuanto a Loos, afirma en “Ornament und Verbrechen” que la ornamentación implica un aumento de la mano de obra, y por consiguiente, del precio del objeto. “Los platos ornamentados son muy costosos, mientras que la vajilla blanca en la que el hombre moderno encuentra sabrosa su comida es barata. Una le hace ahorrar, la otra le crea deudas”<sup>56</sup>. Al contrario de Loos, en el que la lógica económica corresponde en gran medida, en efecto, a la producción manual de la artesanía, Le Corbusier expresa una nueva relación entre la decoración y el coste en 1924. En el mismo año que Loos afirma de nuevo que la ornamentación “significa un tra-

45. “Der deutsche weiss nichts von dem gemeinwillen der menschheit, der den produzenten zwingt, jene formen zu erzeugen, die von der gesamtheit verlangt. Er meint, dass der produzent ihm seine formen aufzwingt, und spricht daher von der tyrannie der mode. Er fühlt sich, dank seiner sklavennatur, unterjocht und versucht daher das, was ihm angetan wird, der welt zurückzuzahlen. Er gründet vereine zur schaffung einer deutschen mode – wiener werkstätte und deutschen *werkbund* hat er schon – um auf diese weise der menschheit seinen formwillen aufzuzwingen”, Adolf Loos, “Ornament und Erziehung: Antwort auf eine rundfrage” (1924), en *Trotzdem...*, cit., pp. 203-204.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen” (en *Trotzdem...*, cit., pp. 79-91) se presenta en *E. N.*, n. 2 (noviembre de 1920, pp. 159-168). La primera publicación del texto en francés aparece en *Les Cahiers d'aujourd'hui* de junio de 1913: ver TOURNIKIOTIS, Panayotis, *Adolf Loos* (Macula, París, 1991), Princeton Architectural Press, 2002, p. 23.

49. Aunque el artículo esté datado en 1908 en *Trotzdem*, la fecha real de su publicación es bastante problemática. En relación al estudio reciente sobre la genealogía de “Ornament et crime”, ver LONG, Christopher, “The origins and Context of Adolf Loos's “Ornament and Crime””, en *JSAH*, volume 68, n. 2, June de 2009, pp. 201-223.

50. LE CORBUSIER, “Des yeux qui ne voient pas... III Autos”, en *E. N.*, n. 10, julio de 1921, pp. 1139-1151 (retomada en LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, op. cit., p. 113). Le Corbusier escribe también en esta misma obra: “La decoración es lo superfluo necesario, “quantum” del campesino, y la proporción es lo superfluo necesario, “quantum” del hombre culto”.

51. LE CORBUSIER, “L'art décoratif d'aujourd'hui”, en *E.N.*, n. 24, junio de 1924 (retomada en *L'art décoratif...*, op. cit., p. 85).

52. “Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt: evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande”, Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen”, en *Trotzdem...*, cit., p. 80, (“The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from objects of daily use”, LONG, Christopher, “The Origins and Context of Adolf Loos's “Ornament and Crime””, op. cit., p. 203). La idea de Loos de definir el nivel decorativo de un objetivo como el barómetro cultural de una sociedad es, de hecho, heredada de Gottfried Semper: “Man zeige die töpfe, die ein volk hergebracht, und es lässt sich im allgemeinen sagen, welcher art es war und auf welcher stufe der bildung es stand, sagt Semper in der vorede zu seiner “Keramik””, Adolf Loos, “Glas und Ton”, en *I.G.L.*, p. 88.

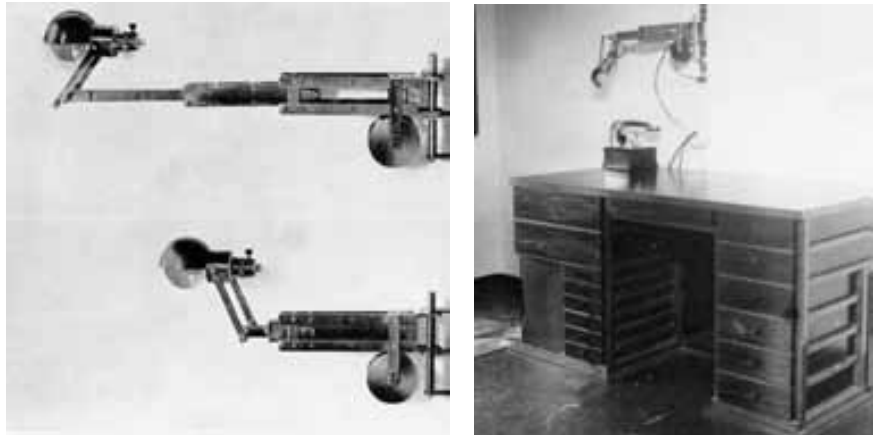
53. LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, op. cit., p. 164. Ver también, “Salon d'Automne (Architecture)”, en *E. N.*, n. 19, diciembre de 1923. La ilustración de la misma sala amueblada por Francis Jourdain se encuentran del mismo modo al final del artículo.

54. LE CORBUSIER, “L'heure de l'architecture”, en *E.N.*, n. 28, enero de 1925 (retomada en *L'art décoratif [...]*, cit., p. 137).

55. “Auguste Perret también decía: “Hace falta trabajar en la perfección; la decoración esconde generalmente una falta de perfección”, LE CORBUSIER, “Confession”, en *L'art décoratif...*, op. cit., p. 207; “Durante los años 1908 y 1909, Auguste Perret... “El ornamento –decía– esconde siempre una falta de construcción””, LE CORBUSIER, “Introduction”, en *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Ouvre complète 1910-1929* (1929), Editions d'Architecture (Artémis), Zurich, 1964, p. 8.

56. “Ornamentierte teller sind sehr teuer, während das weisse geschirr, aus dem es dem modernen menschen schmeckt, billig ist. Der eine macht ersparnisse, der andere schulden”, Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen”, en *Trotzdem...*, cit., p. 85.

Fig. 14. Carl Jakob Jucker, lámpara mural eléctrica extensible (1923). (Extraída de DEARSTYNE, Howard, *Inside the Bauhaus*, (1986), p. 193); Instalación de la lámpara encima de la mesa de Marcel Breuer en Haus am Horn (1923). (Extraída de HOLME, Christopher, *The Bauhaus. Master and Students*, (1988), p. 115).



bajo excesivo<sup>57</sup>, Le Corbusier describe, en “El arte decorativo de hoy”, el nuevo fenómeno de la civilización industrial:

“Antiguamente, el objeto decorado era raro y costoso. Hoy, está en todos los sitios y es barato. Antiguamente, el objeto simple estaba en todos los sitios y era barato; hoy es raro y caro. [...] Hoy, el objeto decorado inunda los pasillos de los grandes almacenes [...] Si se vende barato, es porque está mal fabricado y la decoración esconde los defectos de su fabricación y la mala calidad de los materiales empleados: la decoración camufla<sup>58</sup>. Hay que advertir que el texto está acompañado de ilustraciones de objetos a la vez fastuosos y simples que fabrican las industrias modernas, como el automóvil deportivo, los bolsos Hermès, la maleta Innovation, etc.

#### LE CORBUSIER CONTRA LA BAUHAUS

57. “Kunst an den gebrauchsgegenstand zu verschwenden, ist unkultur. Ornament bedeutet mehrarbeit”, Adolf Loos, “Ornament und Erziehung [...]” (1924), *ibid.*, p. 202.

58. LE CORBUSIER, *L'art décoratif ...*, op. cit., p. 89.

59. Son las siguientes: un primer viaje a Italia en 1907, una estancia en París, el trabajo con Auguste Perret entre 1908 y 1909, una estancia en Alemania entre 1910 y 1911, además del gran viaje a Oriente. Finalmente, la fundación del Purismo en 1917-1918 con Amédée Ozenfant, etc.

60. Relatando su tentativa de crear una “escuela de arte aplicado” en 1910 en La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier la aproxima, a menudo, a la Bauhaus: “Habíamos fundado una escuela (un poco del mismo modo en que la Bauhaus de Weimar debió hacerlo diez años después)”, LE CORBUSIER, “Confession”, op. cit., p. 199; “Talleres de artistas – Proyecto realizado en 1910 para una escuela de arte aplicado. Se trataba de crear una educación destinada a la recuperación de las materias del arte de los edificios, programa bastante semejante al que debía tener la Bauhaus de Weimar.[...] (¡En 1910 estas ideas estaban todavía en el aire!)”, LE CORBUSIER, *Ouvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 22.

61. Estos estudios desembocan en la publicación del texto JEANNERET, Charles-Edouard, (Le Corbusier), *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, Imprimerie Haefeli et Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912.

62. “Confession” es el último capítulo de *L'art décoratif d'aujourd'hui* (op. cit., pp. 197-218).

63. *Ibid.*, p. 209.

64. LE CORBUSIER, “Pédagogie”, en *E.N.*, n. 19, diciembre 1923.

65. *Ibid.*

66. Ver nota 60.

67. “Ach, man kann freilich nicht mit seiner hose protzen und sagen: die ist aus dem weimarer bauhaus!”, en Adolf Loos, “Die Abschaffung der Möbel” (1924), en *Trotzdem...*, cit., p. 198.

No es asombroso, en este contexto, que Le Corbusier siga el camino de Loos oponiéndose a su vez a la decoración y al arte aplicado en general, además de a las instituciones que lo preconizan. No hay que olvidar, sin embargo, que Le Corbusier duda ya del arte aplicado a la producción industrial y mucho antes de que las reflexiones de Loos le influyan. Las experiencias importantes<sup>59</sup> que vive después de abandonar La Chaux-de-Fonds en 1907 lo llevan poco a poco a alejarse de sus primeros estudios, que trataban del estilo decorativo de Charles L'Éplattenier. El año 1910 es un punto decisivo en este proceso: por un lado, su proyecto de crear una nueva “escuela de arte aplicado”<sup>60</sup> en su ciudad natal fracasa; y por otra parte, decide irse a Alemania, donde tiene la intención de estudiar las artes decorativas alemanas<sup>61</sup>. Desde su llegada el invierno de 1910 hasta que comienza su “viaje a Oriente” en mayo de 1911, visita los numerosos talleres alemanes. “Confession”<sup>62</sup>, el último capítulo de “El arte decorativo de hoy”, da cuenta de ello:

“¿Los artistas decorativos pueden, a través de los bocetos realizados en papel, gracias a su fantasía, modificar el rigor fatal, casi automático, de la elaboración industrial? ¿El producto industrial puede ser corregido, transformado por una intervención totalmente exterior? [...] La duda se me hizo cada vez más profunda y, quince años más tarde, pienso claramente que la industria sigue ella misma la línea de su propia evolución. El diseñador-decorador es el enemigo, el parásito, el falso hermano (mi texto sobre la enseñanza del dibujo de 1914: hay que cerrar las escuelas de arte decorativo)”<sup>63</sup>. Le Corbusier enfrenta de este modo al diseñador-decorador a la industria y al ingeniero, al igual que Loos lo enfrentaba al artesano.

La conclusión retrospectiva de 1925 puede, efectivamente, dirigirse a la Bauhaus fundada en Weimar en 1919 por Walter Gropius. En el artículo “Pedagogía”<sup>64</sup>, que escribe después de haber visitado la primera exposición importante de esta escuela en 1923, Le Corbusier se refiere a la Bauhaus de Weimar como una “escuela de arte decorativo”<sup>65</sup>, comparable con su proyecto de escuela irrealizado de 1910. Éste los compara además diversas veces en sus otros escritos<sup>66</sup>. Durante la exposición de la Bauhaus, una moto ostenta el siguiente texto: “Arte y técnica, una nueva unidad”, y así expone claramente su herencia de la *Werkbund*, “Síntesis entre el arte, la industria y la artesanía”. De este modo, es normal que también Loos denigre la escuela de Weimar que pretende crear todos los objetos<sup>67</sup>, por muy diferentes que sean.

En el mismo artículo, “Pedagogía”, Le Corbusier reformula el objetivo de la Bauhaus: el “arte del bien hacer”, y la asocia a la noción del estándar, existente en el mundo de la industria. Para

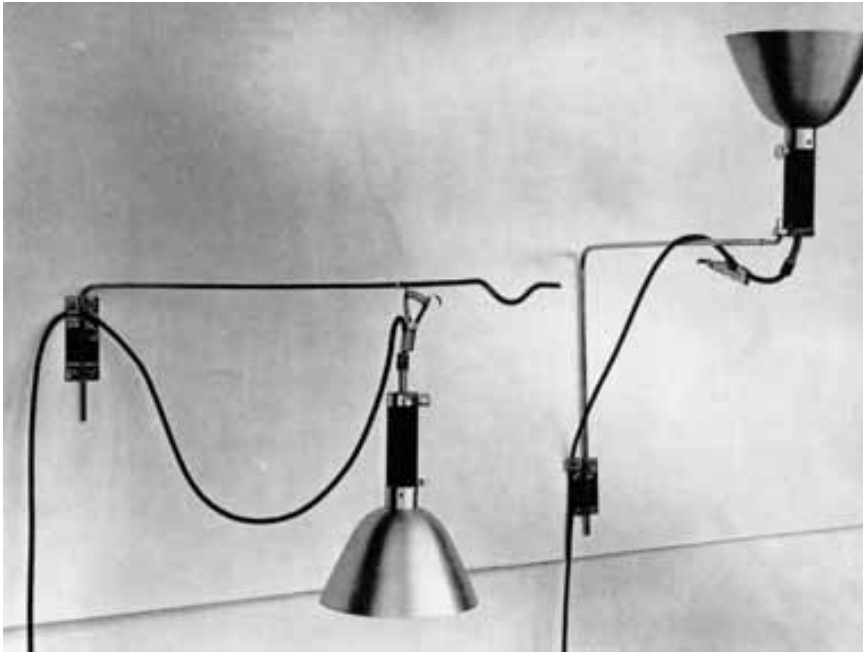


Fig. 15. Marianne Brandt, lámpara mural (1927). (Extraída de FEIERABEND, Peter, (éd.), *Bauhaus*, Könemann, Köln, 1999 (versión francesa, 2000, p. 434).

él, lo “estándar es una resultante”<sup>68</sup> aunque no puede ser jamás el tema de una creación artística. No se establece un estándar hasta que un objeto “está perfectamente hecho”<sup>69</sup> y aprobado por las masas populares. De hecho, al darse cuenta de que en el fondo los artistas de la Bauhaus no pueden ocuparse de otra cosa que de los objetos de uso, Le Corbusier concluye:

“Lo que es interesante en los fines elevados de Gropius es el hecho de aportar a la producción industrial el factor de la perfección de los estándares. Pero lo que nos entristece es que tener que concluir que una escuela de arte es incapaz de mejorar la producción industrial, de aportar los estándares: no se aportan estándares ya hechos. [...] La Escuela de Weimar, al no aportar nada a la industria, proporcionará decoradores en cantidades superfluas e indeseables [...] tenemos el deseo de objetos exactos”<sup>70</sup>.

En resumen, Le Corbusier aconseja, siempre en relación a la Bauhaus, renunciar al arte aplicado y concentrarse únicamente en la arquitectura. Para él, los objetos de uso pertenecen al “arte del ingeniero” y no deben, pues, tomarse en consideración: la arquitectura no se preocupa sino por lo demás<sup>71</sup>.

## DOS LÁMPARAS MURALES (1923)

La comparación de los aparatos de iluminación de la Bauhaus con los de Le Corbusier ilustra muy bien la oposición de la arquitectura a la institución. El ejemplo significativo de la Bauhaus-Weimar es la lámpara mural concebida en 1923 por Carl Jakob Jucker (Fig. 14). La relación entre la forma y la función parece racionalizada: la forma de cada parte es una consecuencia de la lógica funcional. Pero a continuación estas formas son revisitadas por Jucker, inevitablemente desde un cierto punto de vista estético<sup>72</sup>. Por consiguiente, la forma no sigue literalmente a la función, sino que más bien intenta expresar la funcionalidad del objeto. Desde entonces, esta lámpara es más representativa de la obra singular del arte decorativo, o de la obra de arte de “composición abstracta”, que del objeto industrial fabricado en serie. László Moholy-Nagy, profesor de la Bauhaus, denigró más tarde a ésta: “más cercana al dinosaurio que al objeto utilitario”<sup>73</sup>. Sucede lo mismo con el caso de las primeras sillas de madera concebidas por la Bauhaus, que se pueden acerca al propósito de Yves Labasque, aparecidas en su artículo “Estilo Moderno” de *L'Esprit Nouveau* en 1924: “una silla sobrecargada de ornamento ya no es una silla; “es una intención decorativa en forma de silla”<sup>74</sup>.

Sin embargo, la Bauhaus no para de mejorar sus creaciones, sobre todo después de su traslado a Dessau. Por ejemplo, las sillas metálicas de Marcel Breuer y las lámparas de Marianne Brandt (Fig. 15), mejor adaptadas a las demandas industriales y comerciales, conocen un verdadero éxito entre el público<sup>75</sup>. Puesto que las creaciones de la Bauhaus siempre están dirigidas por sus artistas, permanecen fieles al arte aplicado, pero con un fin de producción

68. LE CORBUSIER, “Pédagogie”, op. cit.

69. El estándar de Le Corbusier se acerca a la idea de Loos. Como la evolución natural, el perfeccionamiento sólo puede ser progresivo, a través de las experimentaciones múltiples y las selecciones de una masa anónima. Sobre este tema, ver NERDINGER, Winfried, “Standard et type: Le Corbusier et l'Allemagne 1920-27”, en *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, op. cit., p. 48; SCHERKL, Robert, “L'art du bien être – Über die Evolution der Form zum Standard”, op. cit., pp. 54-55.

70. LE CORBUSIER, “Pédagogie”, op. cit.

71. “Aquí el arte decorativo conduce a la etapa cumplida por el arte del ingeniero. [...] Si las ramas de un extremo se despliegan sobre el puro cálculo y la invención mecánica, las del otro extremo conducen a la Arquitectura”, LE CORBUSIER, “Besoins-types, Meubles-types”, en *L'art décoratif [...]*, op. cit., pp. 76-77.

72. VON MOOS, S., “Le Corbusier and Loos”, en Max Risselada (ed.), *Raum Plan versus Plan Libre* (1987), 010 Publishers, Rotterdam, 2008, p. 23.

73. “I remember the first lighting fixture by K. Jucker, done before 1923, with devices for pushing and pulling, heavy strips and rods of iron and brass, looking more like a dinosaur than a functional object”, László Moholy-Nagy, “From wine jugs to lighting fixture”, en BAYER, Herbert, Walter Gropius, Ise Gropius (éd.), *Bauhaus 1919-1928*, MoMA, New York, 1938 (segunda edición: Charles T. Branford Company, Boston, 1952, p. 134).

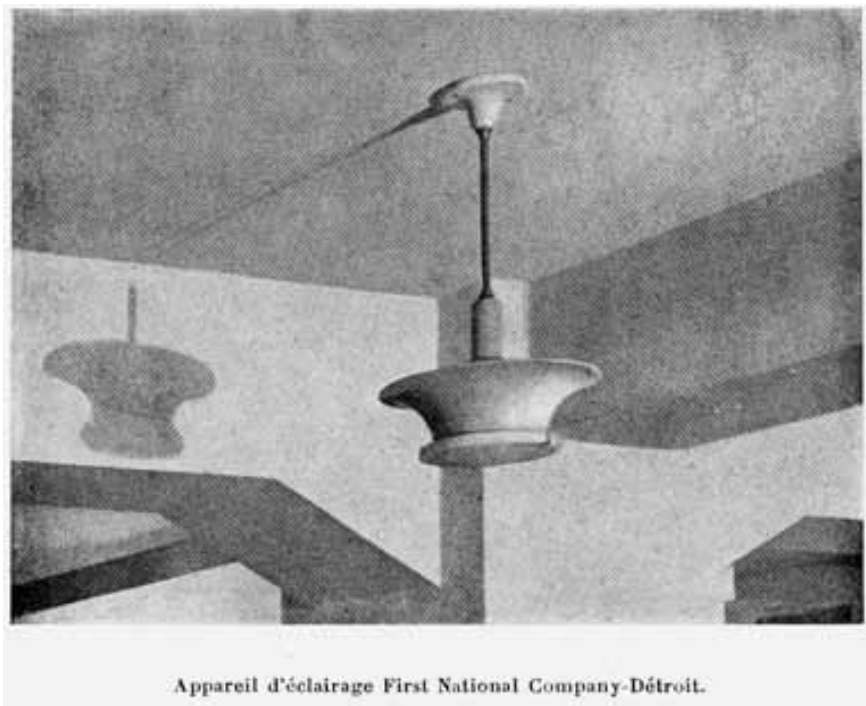
74. LABASQUE, Yves, “Style Moderne: Analyse des formes et des fonctions de l'objet usuel”, en *E.N.*, n. 21, marzo de 1924.

75. Moholy-Nagy prosigue en “From wine jugs to lighting fixture” (op. cit., p. 134): “But even this was a great victory, for it meant a new beginning”. Para las lámparas concebidas por Marianne Brandt en torno a 1926, ver ARNDT, Olaf, “L'atelier du metal”, en FIEDLER, Jeannine, FEIERABEND, Peter, (éd.), *Bauhaus*, Könemann, Köln, 1999.





Fig. 16. «Invenções de Or'mo» y «Aparato de iluminación First National Company-Detroit». (Extraída de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 71 y 86).



Appareil d'éclairage First National Company-Détroit.

76. "Siehe den Thonetsessel! Ist er nicht aus demselben geiste herausgeboren, aus dem der griechische stuhl mit den gebogenen füßen und der rückenlehne entstanden ist, schmucklos das sitzen einer zeit verkörpernd?", Adolf Loos, "Kunstgewerbliche Rundschau I" (1 de octubre de 1898), en I. L. G., p. 36; "Die nachfolge des holzsessels wird der thonetsessel antreten, den ich schon vor einunddreissig jahren als den einzigen modernen sessel bezeichnet habe. Janneret (Le Corbusier) hat das auch eingesehen und in seinen bauten propagiert; allerdings leider ein falsches modell", Adolf Loos, "Josef Veilich" (1929), en *Trotzdem...*, cit., p. 254.

77. A partir de 1928, Le Corbusier comienza de nuevo a dibujar ciertas sillas en colaboración con Charlotte Perriand y concibe entonces también algunas lámparas. Esto no significa, sin embargo, que el modelo de la Bauhaus le convenza. Por ejemplo, si Le Corbusier diseña una nueva lámpara horizontal para la galería de la casa La Roche, es que no existe una solución convincente, a sus ojos, que responda a su necesidad de iluminación indirecta. Le Corbusier se permite, pues, concebir libremente soluciones más adaptadas cuando sea necesario, pero sigue siempre fiel a los objetos industriales y a los privilegia en sus arquitecturas.

78. *L'art décoratif d'aujourd'hui* da algunos ejemplos de lámparas industriales (ver la ilustración 16 de este artículo). Por ejemplo, l'"Appareil d'éclairage First National Company-Détroit" (p. 86) o las "Inventions d'Or'mo" (p. 71). Estos últimos son lámparas plegables destinadas a estar fijadas en la esquina de mesa de oficina, de forma muy similar a la de la lámpara mural del comedor de Albert Jeanneret.

79. La primera tiene una bombilla incandescente y un reflector con la forma de un simple cono, mientras que la segunda tiene un tubo fluorescente y de un reflector lineal.

80. *Le Corbusier [...], Obra completa 1910-1929*, op. cit., p. 87.

81. LE CORBUSIER, "Pédagogie", op. cit. (ver la nota 70).

en masa, lo que les acerca claramente al diseño industrial. Sin embargo, a pesar de la modernidad de su diseño, estas creaciones siguen siendo "estándares ya preparados", es decir, los falsos estándares que Le Corbusier critica ya en 1923, y que son efectivamente la antítesis de las formas resultantes, con el claro ejemplo de las sillas Thonet, adoradas por Loos y Le Corbusier<sup>76</sup>.

En cuanto a Le Corbusier, algunos de los primeros objetos que concibe puede atribuirse al arte aplicado. En su juventud, dibuja, en efecto, algunos muebles y lámparas decorativas para los interiores de La Chaux-de-Fonds. Sin embargo, a partir de su período purista<sup>77</sup>, Le Corbusier manifiesta claramente su rechazo por arte aplicado, dirige su atención hacia los objetos producidos por las industrias y decide elegir simplemente lo mejor entre los objetos existentes en el comercio. A la manera de las publicaciones de imágenes de lámparas comerciales<sup>78</sup> (Fig. 16) en sus escritos teóricos contra el arte decorativo, éste instala de manera radical lámparas industriales en los interiores que concibe, dando el paso que Behrens o Loos no se atreverían a dar en la época. La casa La Roche-Jeanneret, concebida en 1923, el mismo año que la lámpara Jucker, constituye un ejemplo interesante. La foto del comedor de Albert Jeanneret (Fig. 17), publicada en la "Obra completa", manifiesta la presencia de una lámpara mural industrial. Está suspendida horizontalmente desde la pared. Su vara metálica, muy fina y larga, plegable y rotatoria, permite una gran flexibilidad.

Nos encontramos de nuevo con una instalación del mismo tipo en la "Petite maison" que construye para sus padres a las orillas del lago Léman en 1925 (Fig. 18). La lámpara está fijada en el muro adyacente a la gran ventana horizontal que se abre al lago. Es, además, interesante que en frente de ella esté instalada una segunda lámpara mural. Aunque escogidas para ser instaladas en una misma habitación, estas dos lámparas son completamente diferentes<sup>79</sup>. Contrariamente a los diseños de interior de la Bauhaus, constituidos exclusivamente por objetos concebidos por la escuela y que presentan una armonía general, los interiores de Le Corbusier se componen de estándares, que son particularizados, diversificados y "libres los unos en relación a los otros"<sup>80</sup>. La heterogeneidad no es sorprendente, si nos acordamos de que cada estándar resulta de una necesidad particular y específica. Después de haber sido seleccionados en función de su calidad de "objetos exactos"<sup>81</sup>, según la expresión de Le Corbusier, estos estándares son reunidos en una puesta en escena arquitectónica. El paso que da Le Corbusier al implan-



tar objetos industriales en espacio privados y domésticos otorga una mirada diferente a su reflexión y su posición contra el arte decorativo. Ésta sobrepasa a ciertos puntos de vista de sus predecesores. Retrospectivamente, la trayectoria de Le Corbusier parece mucho más rica que una simple elección estética que favorece al diseño industrial.

Fig. 17. Le Corbusier, Comedor de Albert Jeanneret en la casa La Roche-Jeanneret (1923). (Extraída de LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre, *Oeuvre complete, 1910-1929* (1929), p. 67).

### ESTRATEGIA DEL *READY-MADE*

En realidad, las lámparas escogidas por Le Corbusier son luminarias de oficina o de estudio/taller, y no lámparas domésticas. El hecho de que las coloque en la habitación no está, pues, en el fondo –sin recordar la cuestión del *ready-made* de Duchamp o del “objeto encontrado”– descontextualizado de lo cotidiano y transferido al museo. Esta elección es aún más radical y más fuerte en tanto que se basa simplemente en la objetividad y la conformidad utilitaria. La actitud de Le Corbusier es mucho más temeraria que la de Loos. El primero va más allá de la “cultura de ebanistería” del maestro de Viena. La instalación y la puesta en funcionamiento se liberan igualmente de la convencionalidad constructiva y técnica. Por ejemplo, la segunda lámpara mural de la “Petite maison” está directamente enganchada al tubo de calefacción, como si fuera el “bricolage” de un salvaje no cultivado, muy alejado del “arte del ingeniero” y también de la construcción perfeccionista y sofisticada que esperamos del arquitecto-maquinista.



Fig. 18. Le Corbusier, Casa al lado del Lago Léman (1925)  
(Foto: OLIVIER MARTIN-GAMBIER 2005© FLC/ADAGP).

La selección y colocación de los objetos industriales sobrepasan su vocación inicial y la extrañeza inducida hacen que aparezcan como apostillas visuales. Se trata en el fondo de una exposición de objetos anónimos fuera de la normalidad. El efecto que genera la arquitectura de Le Corbusier, ¿no es, de este modo, cercano al del arte de Marcel Duchamp, que releva una “puesta en escena artística” de objetos cotidianos, y no la “producción artística” de objetos extraordinarios?

Este artículo está basado en una tesis doctoral en curso desarrollada en la EPFL. El autor está especialmente agradecido a su director, el Profesor Jacques Lucan, por sus precisos comentarios, así como a los colegas de LTH/EPFL Arlette Rattaz y Thomas Lepellet por sus valiosas aportaciones al texto original en francés.

**Sung-Taeg Nam.** (Busan, 1974). Cursa los estudios de arquitectura en la Seoul National University entre 1993 y 1997 y en la EAVT (École d'architecture de Marne-la-Vallée) (2002 a 2005). Obtiene el diploma de arquitecto DPLG en 2005. Desde 1997, es director de obra en diversos proyectos militares en Corea del Sur como Oficial de Ingeniería. En el año 2000, colabora con Hankil Architect en Seúl en diversos concursos. Becario en Du Besset & Lyon Architectes en París (2004 a 2005). En septiembre de 2005 inicia un trabajo de investigación en el seno del LTH1 gracias a una beca BCFE. Comienza los estudios de doctorado en la École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) en 2006, con el tema “El ready-made y su apropiación arquitectónica”, bajo la dirección del profesor Jacques Lucan. Asistente en el estudio del profesor invitado Gilles Perraudin en la EPFL durante el semestre del invierno del 2007, y desde 2008, asistente del profesor Jacques Lucan en el LTH1.