

Le Corbusier y el Salon d' Automne de París. Arquitectura y representación, 1908-1929

José Ramón Alonso Pereira

“Arquitectura y representación” es un tema plural que abarca tanto la figuración como la manifestación, imagen y escenografía de la arquitectura. Dentro de él, se analiza aquí cómo Le Corbusier plantea una interdependencia entre la arquitectura y su imagen que conlleva no sólo un nuevo sentido del espacio, sino también nuevos medios de representarlo, sirviéndose de los más variados vehículos expresivos: de la acuarela al diorama, del plano a la maqueta, de los croquis a los esquemas científicos y, en general, de todos los medios posibles de expresión y representación para dar a conocer sus inquietudes y sus propuestas en un certamen singular: el Salón de Otoño de París; cuna de las vanguardias.

Le Corbusier concurrió al Salón d' Automne con su arquitectura en múltiples ocasiones. A él llevó sus dibujos de Oriente y a él volvió en los años veinte a exhibir sus obras, recorriendo el camino del arte-paisaje a la arquitectura y, dentro de ella -en un orden inverso, anti-clásico-, de la gran escala o escala urbana a la escala edificatoria y a la pequeña escala de los espacios interiores y el amueblamiento.

“Architecture and Representation” is a plural theme that includes both figuration as manifestation, image and scenography of architecture. Within it, here it is analyzed how Le Corbusier proposes an interdependence between architecture and image that entails not only a new sense of space, but also new means of representing it, using the most varied expressive vehicles: from watercolor to diorama, from plans to models, from sketches to scientific schemes and, in general, using all possible expression and representation means to make known their concerns and their proposals, all of them within a singular contest: the Paris’s Salon d’ Automne; cradle of art avant-gardes.

Le Corbusier attended Le Salon d’ Automne with his architecture on multiple occasions. He brought there his Orient drawings and he returned in the 1920s to exhibit his works, going on from art-landscape to architecture and, within it –in an inverse, anti-classical order– from urban scale to building scale and to small scale of interiorism and furnishing.

Salón d' Automne

Le Corbusier

Équipement de l'habitation

Escala

Espacio interior

Salon d' Automne

Le Corbusier

Équipement de l'habitation

Scale

Indoor space



F.01.
Salón 1903. Cartel,
Henri Bellery-
Desfontaines.

Introducción

El Salon d'Automne o Salón de Otoño de París fue el lugar geométrico de las artes nuevas; un certamen anual creado en 1903 para ofrecer un ámbito plural de encuentro a los artistas y descubrir al público las tendencias de actualidad y las artes nuevas. Cuna de las vanguardias, el Salón destacó por divulgar todo tipo de género artístico, desde la pintura y la escultura, hasta la fotografía, el grabado, el diseño, la arquitectura y las artes aplicadas. Le Corbusier concurre a él en múltiples ocasiones entre 1912 y 1929, con su pintura y con su arquitectura; con sus propuestas de urbanismo y de interiorismo. A él acudió con sus dibujos del viaje a Oriente antes de la Guerra Europea y a él volvió tras ella a exhibir sus obras y dar a conocer su *Ville Contemporaine* o su *Équipement de l'habitation*.

Le Salon d' Automne

A comienzos de siglo, había en París diversos salones de arte: Beaux Arts, Artistes Français, Independants, etc. Sin embargo, se echaba en falta un lugar de encuentro plural de todas las artes y sus corrientes innovadoras. Algunos artistas y críticos como Carrière, Desvallières, Guimard, Vallotton, Vuillard, Rambosson y Frantz Jourdain, que fue su primer presidente, trabajaron hasta hacerlo realidad¹.

En octubre de 1903, el público de París pudo contemplar en el Petit Palais las obras de Bonnard, Blanche, Gleizes, Marquet y Villon a la luz eléctrica, novedad significativa de su tiempo. Las aportaciones del Salón de 1903 se confirmaron en 1904.

El Salón de 1905 fue escenario de una espectacular presentación. Al entrar en la sala donde estaba 'La femme au chapeau' de Henri Matisse, el crítico Louis Vauxcelles, escandalizado por la violencia de sus formas y colores, exclamó: "¡Es una jaula de fieras!", una "cage aux fauves": había surgido el Fauvismo, la primera revolución pictórica del siglo. Si los impresionistas reflejaban la luz y sus variaciones como esencia de la pintura, el grito cromático de Matisse era un paso adelante donde el tema y la forma eran pretextos para llamar la atención sobre la esencia cromática del arte.

El Salón refleja y da al siglo XX la imagen de sí mismo. Abierto a todas las fórmulas y talentos, en él se presentaron todas las tendencias artísticas y todas las vanguardias, sucediéndose y mezclándose fases, géneros, corrientes y contextos².

A lo largo del siglo, en él expusieron Brancusi, Braque, Chagal, De Chirico, Delaunay, Derain, Van Dongen, Duchamp, Kandinsky, Léger, Matisse, Ozenfant, Picabia, Picasso, Rodin, Raoul Dufy, Utrillo y un largo etcétera. La mera enumeración revela la internacionalidad del Salón, cuyos artistas hicieron de París la capital de las artes. En 1914 el Salón estaba consolidado y reconocido unánimemente³.

A pesar de un sesgo de modernidad muy marcado en sus primeros años, el Salón buscó siempre un diálogo entre lo moderno y lo antiguo, lejos de los excesos dogmáticos de algunas vanguardias. La originalidad básica del Salón de Otoño fue albergar todas las manifestaciones artísticas, uniendo en pie de igualdad pintores y escultores, vidrieros y ceramistas, decoradores y arquitectos, permitiendo a todos ellos exhibir libremente sus creaciones.

Tuvo a menudo secciones específicas dedicadas al cartel y al libro, al arte religioso, la decoración teatral, la danza, la moda, o el urbanismo y el arte urbano. La arquitectura tuvo una presencia continuada. Frantz Jourdain, Plumet, Sauvage, Lurcat, Mallet-Stevens, Le Corbusier y los mejores arquitectos presentaron sus obras. Ocuparon asimismo lugar preferente las artes decorativas, cuya presencia se amplificaría hasta enlazar con la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925.

1. Véase JOURDAIN, F. y REY, R: *Le Salon d' Automne, journal d' expositions 1093-1926*. Ed. Paris, 1926.

2. El Salón contó para la cartelera de sus diversas ediciones con los más conocidos artistas plásticos del momento. Así, para el Salón inicial de 1903, el autor del cartel fue Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909), pintor, ilustrador y arquitecto, que había sido medalla de plata en la Exposición Universal de 1900. Los autores de los carteles reproducidos aquí, correspondientes a algunas de las ediciones relacionadas con Le Corbusier, fueron Ferdinand Miffliez, Misti, en 1908, Georges Dorignac en 1922, y Jacqueline Marval en 1923.

3. Véase CORET, N.: *Salon d' Automne 1903-2003: l' Art en effervescence*. Casta Diva, Ed. Paris, 2003.



F.02.
Salon 1908. Affiche
Ferdinand Mifliez.

Aunque el primer Salón tuvo lugar en el Petit Palais, su éxito le llevó a ocupar desde 1904 el Grand Palais, marco ininterrumpidamente desde entonces.

Petit Palais y Grand Palais eran las joyas del París del Novecientos, ideados como parte de un vasto programa concebido para la Exposición Universal de 1900. Símbolos del gusto social de la época, ambos compartían su carácter urbano y su voluntad expositiva, aunque eran diversos en sus formas arquitectónicas y, sobre todo, en su capacidad, notablemente superior en el Grand Palais.

Es éste una obra singular de Deglané, Thomas y Louvet que une el formalismo de su planta y sus fachadas con avances espaciales como gran hall vidriado, cuyo fondo ocupaba una escalera monumental. Louvet se ocupó de la gran escalera y de las estructuras de las naves, notables por su complejo y estudiado diseño, compromiso entre clasicismo y art nouveau que era en origen un vasto salón de honor. Entre 1900 y 1940 fue marco del arte y la técnica, del automóvil y la aeronáutica; el marco del Salon d'Automne y de otras exposiciones muchas de ellas eran anuales. Fue el marco de los dioramas de Le Corbusier: el marco interior de la Ville Contemporaine en 1922, el marco exterior del Plan Voisin en 1925.

Presencia en los años anteriores a la guerra

Le Corbusier llegó a París en la primavera de 1908, y ahí permaneció casi dos años, hasta diciembre de 1909⁴. Desde los primeros tiempos de su estancia estableció una relación, siquiera indirecta, con el Salón de Otoño. Antes de conseguir trabajar con Auguste Perret, y dentro de sus planes formativos, conoció a Charles Plumet, a Pierre Paquet, a Henri-Léon Baudouin, a Henri Sauvage, a Eugène Grasset y, en particular, a Frantz Jourdain, arquitecto y crítico de arte, presidente del Salón. Ellos fueron sus referentes en arte y arquitectura. A instancias suyas visitó las principales exposiciones del momento: Salón de Beaux Arts, abierto de abril a julio, el Salón del Automóvil y la Bicicleta y el Salon d'Automne, ambos desarrollados ese otoño en el Grand Palais, donde, en 1909, visitó el primer Salón de Aeronáutica y en noviembre, antes de dejar París, el nuevo Salon d'Automne de esa temporada.

Durante sus años de formación en La Chaux de Fonds, L'Eplattenier había frenado su vocación pictórica dirigiéndole a la arquitectura. Sin embargo, Le Corbusier siguió pintando acuarelas y realizando dibujos en forma de bocetos, estudios e impresiones de viajes. La mayoría son propios de un arquitecto en formación, pero otros revelan a un joven pintor en contacto con su tiempo, para quien las imágenes —despojadas de toda banalidad— eran punto de partida para la reflexión.

En su proceso de maduración personal y artística, fueron clave los viajes realizados entre 1908 y 1911 a Italia y Centro Europa y, en particular, a Oriente, que produjeron múltiples referencias visuales y culturales, luego utilizadas en artículos y libros.

Oriente dio lugar a una muestra de 16 acuarelas pintadas en el curso del viaje, mostradas con el poético título de 'Le Langage des pierres' en Neuchâtel en abril y mayo de 1912, en la exposición de Peintres, Sculpteurs et Architectes Suisses, y luego, en versión reducida, en la Kunsthaus de Zurich, en la primavera de 1913⁵.

De regreso a la Chaux de Fonds, no perdió el contacto con Perret y Jourdain, escribiéndoles con frecuencia. Así, deseando exhibir sus acuarelas en París, rogó a Perret "s'est temps encore, de m'inscrire comme participant au Salon d'Automne, section peinture". Entre octubre y noviembre expuso ahí sus acuarelas de Oriente, con el mismo título de Neuchâtel: 'Le langage de pierres'. Fueron situadas en una de las grandes salas en lo alto de la escalera, junto a las de Van Dongen. Ahí estuvieron entre el 1 de octubre y el 8 de noviembre catalogadas en el Salon de 1912. Le hubiera gustado verlas expuestas, pero no pudo ir a París hasta diciembre y sólo pudo llegar a recogerlas. En octubre

4. Véase ALONSO PEREIRA, J. Ramón: El París de Le Corbusier. Reverté Ed., Barcelona, 2015. Los dioramas de Le Corbusier. En Antón Capitel (ed): Sobre arquitectura moderna y contemporánea, Nobuko Ed., Buenos Aires, 2016.

5. Véase BROOKS, H. Allen: Le Corbusier's formative years. University of Chicago Press Ed., Chicago, 1997.



F.03.
Salon 1912. Parthenon
1911.

F.04.
Salon 1912. Stamboul
1911.

escribió a Karl Ernst Osthaus, banquero y mecenas, creador del Folkwang Museum de Westfalia, a quien había visitado antes de su viaje: “J’ai exposé quelques aquarelles du voyage au Salon d’Automne et cose qui m’a fait plaisir elles on été placées en bonne place et Maurice Denis leur a accordé son éloge. Lorsqu’elles avaient paru ici, en une exposition régionale, on m’avait taxé de fou, et très malmené dans les journaux”⁶. En todo caso, tuvo entonces al parecer alguna oferta para comprar sus acuarelas pero se negó a venderlas, considerándolas como recuerdos personales. En nuestros días estas acuarelas han sido valoradas como verdaderos esfuerzos artísticos creativos independientes de sus estudios arquitectónicos⁷.

En ese mismo Salón de 1912, Fernand Léger mostró la pintura “Passage à niveau”, mientras Duchamp-Villon expuso una llamada Maison Cubiste, cuya fachada decía inspirarse en la pintura homónima. La mezcla de tan diversas presencias hizo que la crítica de André Maré y de Joséphine Péladan calificara el Salon d’Automne de 1912 como “le salon bourgeois”.

Ese año, Le Corbusier había abierto el estudio en La Chaux de Fonds. Proyectó las villas Jeanneret-Perret y Favre-Jacot, y publicó ‘Etude sur le mouvement d’art décoratif en Allemagne’. En verano de 1913 viajó nuevamente a Alemania, visitando la Baufach-Asstellung en Leipzig y participando junto a su hermano en el festival de inauguración del Instituto Dalcroze en Hellerau. En otoño realizó diversos viajes a París, donde visitó a Perret, a Du Bois y a Grasset, así como a Frantz Jourdain y a su hijo, Francis Jourdain, valorando positivamente sus obras expuestas en el Salón de Otoño⁸. En él admiró también las instalaciones y los muebles con diseños de un clasicismo ligero y elegante, buscando en ellos la base para una renovación de las artes decorativas. En 1913 descubrió y admiró asimismo la obra de Frank Lloyd Wright, expuesta entonces en París. En el Salón de 1913 también se mostraba el Hispano-Suiza de Alfonso XIII, de cuya carrocería era autor Amedée Ozenfant.

Presencia en los años posteriores a la guerra

Tras la Guerra de 1914-1918 se organizó de nuevo el Salon d’Automne, en constante auge en los años sucesivos. El nuevo Salón del año 1922 supuso su consagración, con la sección teatral de Cocteau y Romains, y la Ville Contemporaine corbuseriana.

Los años veinte son años de plenitud para Le Corbusier que, “pleine de vigueur”, vuelve a ocuparse de la arquitectura, asociado a su primo Pierre Jeanneret (1896-1967), con quien estudia la Maison Citrohan, los Immeubles-villas y la Ville Contemporaine. Expone en febrero un ‘gravure forte’ en el Salon des Indépendants. Piensa ir a Estados Unidos a dar conferencias sobre L’Esprit Nouveau y fundar allí una edición americana. “La situation est excellente”, escribe en noviembre⁹.

Vuelve repetidamente al Salon d’Automne¹⁰. Si en 1922 muestra ahí el proyecto de ciudad moderna, en 1923 presenta villas y modelos de casas conformes a los tipos y las ayudas al alojamiento social. Ese año publica “Vers une Architecture”, expone con Ozenfant en la Galería Rosenberg, y construye las villas La Roche y Jeanneret y Le Lac. En 1924, instala su atelier en rue de Sèvres, construye dos casas en Boulogne y un barrio obrero en Burdeos, y al año siguiente publica ‘Urbanisme’. L’Esprit Nouveau hace de él un personaje público, tomando un nuevo nombre: Le Corbusier, el cual llega a simbolizar la arquitectura moderna.

Una arquitectura cuyo esfuerzo riguroso de proyecto exige un esfuerzo paralelo de comprensión. Ese tiempo es un momento de lucidez conceptual excepcional, en que “los argumentos y conceptos de pintor y de arquitecto se hicieron intercambiables”, y en que los objetos cotidianos de fabricación industrial empezaron a configurar los proyectos, cobrando un significado arquitectónico. “Desplazamiento conceptual”, ha sido llamado por Arthur Ruegg en su investigación sobre la expresión arquitectónica de Le Corbusier.

6. El Catálogo enumera cinco conjuntos de obras: nº 823-826, que se identifican como “Langage de Pierres (aquarelle)”.

7. Véase DUCROS, F.: From Art Nouveau to Purism: Le Corbusier and Painting. En MOOS, Stanislaus von; RUEGG, Arthur: Le Corbusier before Le Corbusier, Yale University Press, New Haven, 2002.

8. Carta a Osthaus, 5 oct 1912 FLC E”-17-339. Le Corbusier conoció a Denis y a Bourdelle al trabajar con Perret, con quien colaboraron en el Teatro Champs Elysées.

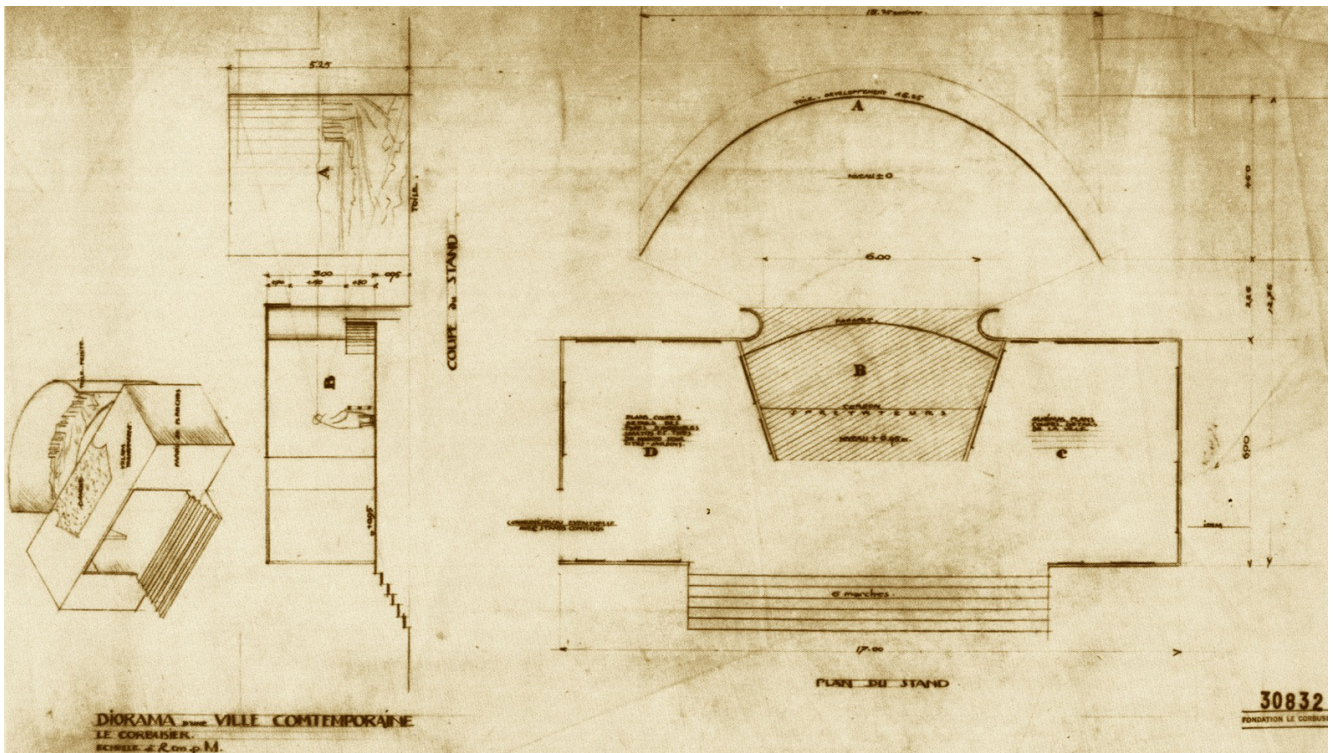
9. Véase ALONSO PEREIRA, J. Ramón: El París de Le Corbusier. Reverté Ed., Barcelona, 2015.

10. La importancia del Salon d’Automne se confirma en las seis páginas de croquis que le dedicó en sus cuadernos Le Corbusier, FLC 2849.



F.05.
Salon1922. Affiche
Georges Dorignac

F.06.
Salon1922. Stand
© F. Le Corbusier



El Salón de 1922: *La ville contemporaine*

Ese otoño, contando 35 años de edad, Le Corbusier expone en el Salón d'Automne “una fuente decorativa y una ciudad de tres millones de habitantes detrás”. Era la respuesta provocadora a una invitación displicente. En la ‘Oeuvre Complète’ Le Corbusier escribe: “Un día de julio de 1922, habiéndose encargado Marcel Temporal de la dirección de la sección urbana del Salon d'Automne, nos propuso hacer algo para el próximo salón de noviembre”.

Tenía un concepto muy amplio del arte urbano: “L’art urbain c’est la boutique, l’enseigne en fer forgé, la porte de la maison, la fontaine dans la rue, tout ce que nos yeux voient de la chaussée, etc.”, decía. El convocaría en la nueva sección del Salón de 1922 a siete arquitectos, entre ellos Mallet Stevens, Charles Siclis y Alfred Agache, que presentó el proyecto de una ‘Cité des Morts’¹¹. Comportándose como un artista de vanguardia, Le Corbusier participaría polémicamente. El poeta Paul Dermée definió su posición como “un dadaïsme cartésien” .

La Ville Contemporaine es una nueva ciudad que, por su dimensión territorial y urbana, quería ser la respuesta abstracta desde la arquitectura moderna a la realidad metropolitana de París, donde Le Corbusier vivía y trabajaba desde hacía varios años. Una ciudad ideal regular y simétrica con zonas diferenciadas, a cada una de las cuales correspondía un tipo de edificio ideal. Era una ‘ciudad jardín vertical’, cuya alta densidad permitía liberar el suelo y devolvérselo a la naturaleza.

La sección de arte urbano ocupó la rotonda y los dos vestíbulos del Grand Palais. La Ville disfrutó del lugar preferente del Salón, ubicándose bajo la escalera monumental. El stand corbuseriano se encajaba en el hueco inferior de ella, con una superficie de casi 200 m², y estaba formado por dos partes: un cuerpo recto, donde se exponían los planos y dibujos racionales y un anexo semicilíndrico de doble altura con un diorama, teniendo a su lado sendos espacios expositivos con planos e imágenes, uniendo la arquitectura y su representación en una síntesis eficaz y brillante¹².

La capacidad de Le Corbusier para concebir el espacio se une a la necesidad de representarlo, transmitirlo y explicarlo en sus proyectos. A esa necesidad responde el diorama. A modo de estrategia de mediación entre lo racional y lo sensible, el diorama establecía una continuidad ideal entre espectador y ciudad¹³. En 1925 Le Corbusier escribió: “Querría que el espectador pudiese, por un esfuerzo de imaginación, concebir el nuevo tipo de ciudad en altura, esa ciudad rampante que sobrepasa nuestra imaginación”. Por ello, añadía, “he bosquejado un diorama cuyo propósito es objetivar ante los ojos la novedad a la que nuestro espíritu no está preparado”. El diorama es una ‘machine à émouvoir’, una máquina para convencer, no para razonar: para eso ya están los planos y dibujos bidimensionales. Se pensó en introducir algunas figuras en primer plano. A eso responde la conocida perspectiva tomada desde una terraza de un café, en la que se enfrentan el París real y la *Ville* imaginada: lo real y lo ideal, aunque se renunció a ello en beneficio de la simplicidad y claridad de la comunicación.

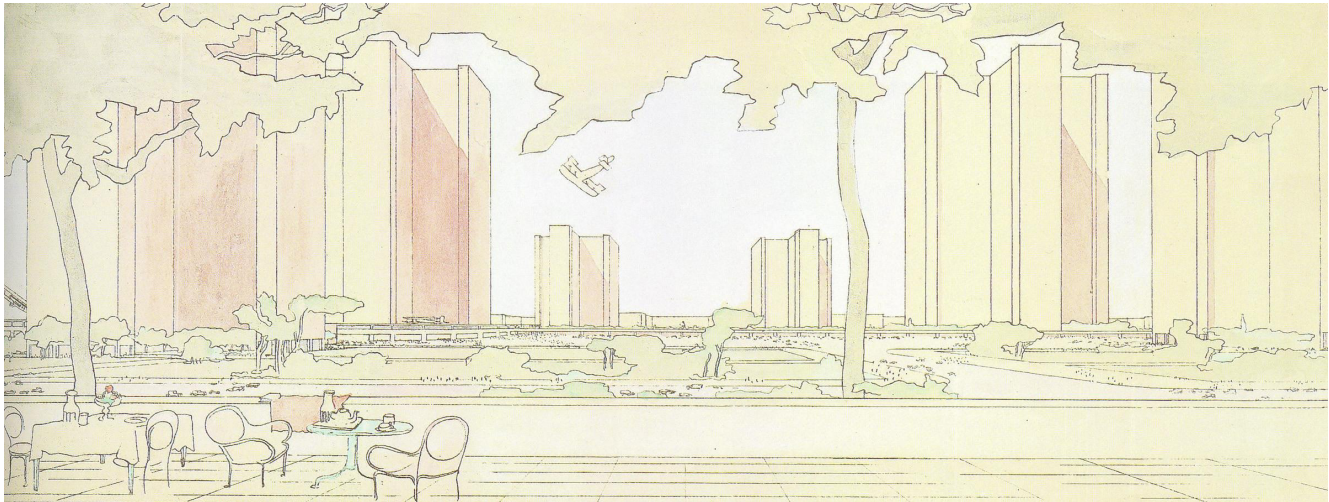
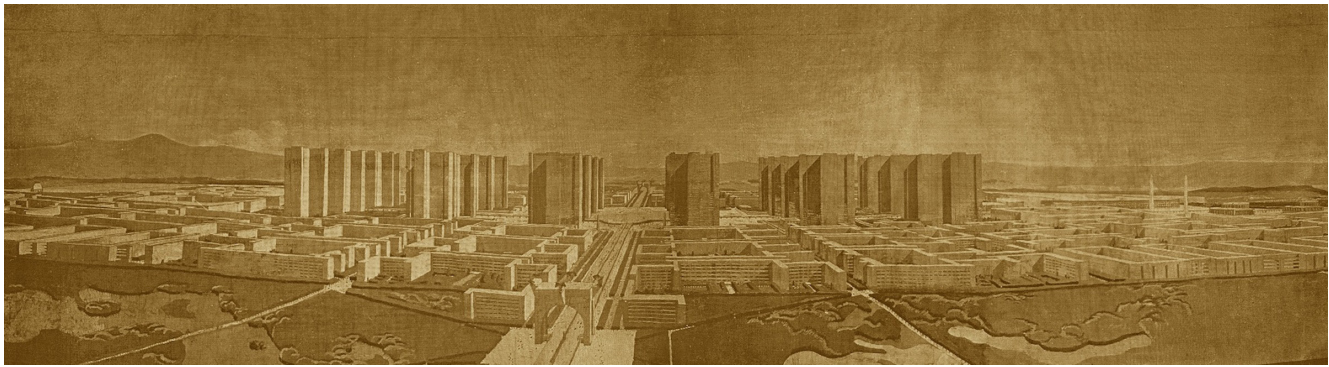
Le Corbusier plantea una interdependencia entre la ciudad y su imagen, que conlleva no sólo un nuevo sentido del espacio y nuevos medios para construirlo, sino también nuevos modos de representarlo. Son tres los niveles en que ofrece la imagen de la ciudad. Un nivel científico, a través de los planos abstractos. Un nivel representativo, con perspectivas, croquis, dibujos y fotos, que presentan los aspectos diversos de la ciudad ideada. Y un nivel escenográfico con imágenes panorámicas, en las cuales no solo se ve la ciudad sino que se introduce uno en ella, Todas estas imágenes forman una cadena de eslabones más o menos complejos, que son a la vez un documento estructural y un instrumento de expresión.

Para Le Corbusier, las diferentes imágenes de la Ville Contemporaine juegan un papel decisivo en el conocimiento de la arquitectura, y suponen una nueva forma de interpretar y representar la nueva ciudad. Sus croquis y perspectivas muestran su manera de mirar,

11. “El Salón de Otoño se ha inaugurado el 31 de octubre en el Grand Palais, que alojaba hace quince días el Salón del Automóvil. Siendo tan diferente el carácter de ellos, ambos constituyen síntomas felices de la vitalidad francesa. El Salon presenta este año no solo un conjunto de obras características de todas las tendencias de la pintura y la escultura, de arte decorativo, arte religioso y arte deportivo, sino también una sección de arte urbano, cuyo organizador es Marcel Temporal. (...) En el centro de ella se sitúa un panorama de la ciudad contemporánea concebida por Le Corbusier”. (Waldeman 1922).

12. Los dioramas eran espectáculos de notable éxito popular y gran diversidad de efectos escénicos. Le Corbusier aplicó asimismo las posibilidades del diorama al Plan Voisin de París, a la Cité Mondiale en Ginebra y el plan Maciá de Barcelona.

13. En las tareas de la exposición colaboraron Darantière, que firmó la perspectiva del diorama, Pottevin, que lo realizó, el arquitecto Provin y el decorador Norbert Guéret que construyeron el stand, los almacenes Printemps y Saint-Gobain que lo adecuaron, la Electro-entreprise, que se encargó de la iluminación, y el Grupo Franco-americano de Vivienda que financió los estudios.



F.07. y F.08.
Salon 1922. *Ville
Contemporaine*
dioramas © F. Le
Corbusier

F.09.
Salon 1923. Affiche
Jacqueline Marval

mientras se sirve de la fotografía para trasladar el espacio de proyecto al espacio real. A su lado las perspectivas diorámaticas le permiten dar una nueva visión de conjunto que facilita entender los problemas en una escala escenográfica.

Las imágenes se yuxtaponen mostrando sus enlaces y sus oposiciones, haciéndolas “estallar bajo los ojos del lector”, como dice en *Vers une architecture* Le Corbusier en 1923. Hay una relación entre la información aportada: croquis, perspectivas, fotos, planos, y el mensaje que desea comunicar de la ciudad que, no sólo se dibuja en planimetrías, sino que, merced al diorama, puede comprenderse sensiblemente. Los espacios y las formas de la nueva ciudad multiplican sus medios de representación, reforzando la voluntad de Le Corbusier de representar y explicar la ciudad.

Maurice Raynal, crítico de arte de *L'Esprit Nouveau*, escribió en 1922: “La obra muestra desde el principio una suerte de lirismo plástico, maestro y no tirano de la naturaleza”. Y en otro lugar indicaría: “Es una suerte de poema heroico tanto por la audacia del plan como por su ordenación plástica”. “Voici Babel disciplinée”, sintetizaría André Gybert en 1922.

En el Salón de 1922 expuso asimismo dos tipos residenciales: la Maison Citrohan y los Immeubles Villas. De la primera realizó una maqueta de yeso. De los segundos, dibujó planos y perspectivas, y afirmaba en 1935: “Para construir las casas en las grandes ciudades, debe reconsiderarse la célula y el apartamento. No llegaremos al tipo puro más que por experiencias múltiples. En el pasado hacían falta siglos. Hoy la máquina impone el trabajo en serie (y) reemplaza el siglo por la década”¹⁴. Una y otra suerte de relación entre arquitectura y representación las desarrollará en 1923.

El Salón de 1923: Las maquetas

Si en 1922 Temporal había organizado la sección de arte urbano reuniendo “muchas actividades y fuerzas jóvenes”, en 1923 dirigió los trabajos hacia la arquitectura verde, la arquitectura funeraria y la arquitectura comercial¹⁵. Poco de eso interesaba a Le Corbusier que, sin embargo, participó en el Salón presentando cuatro maquetas en yeso de sus obras¹⁶ como Veissière documentó en 1923. Diría a sus padres: “La maison Ozenfant apenas surge del terreno (...). la maison Albert, cuyos planos están terminados, va a presupuestarse. En otoño comenzarán en Boulogne otras tres. De todo eso, se fabrican maquetas para el Salon d'Automne”¹⁷.

La casa de Raoul La Roche, como más tarde la villa Stein (1927) y la villa Savoye (1929) marcan el camino al nuevo arte de vivir, tantas veces imaginado y dibujado. Son templos de la modernidad, emblemas de la nueva arquitectura y de la personalidad de Le Corbusier, y como tales quiso exhibir sus maquetas en el Salón.

El uso de maquetas para presentar la arquitectura era bastante común en esos años, complementando con su realidad tridimensional los planos y los dibujos, en busca de un mejor entendimiento popular. “Le grand public n'a point le goût de l'abstract et préfère un dessin, une réalisation concrète, qui lui paraît plus expressive”. La maqueta permitía “rendre un compte absolument exact de la construction”¹⁸. La enseñanza Beaux-Arts propiciaba la transferencia a la arquitectura de la plasticidad propia de los métodos escultóricos. Realizadas en yeso -material barato y de labor fácil-, las maquetas expositivas fueron utilizadas por otros arquitectos, como Mallet-Stevens, Loos, Perret, Luçart,... si bien su representación, sus acabados, su uso del color o sus texturas distaban mucho de la abstracción de las maquetas corbuserianas.

Expuestas en el centro del Grand Palais, las maquetas de Le Corbusier eran manifiestos estéticos y arquitectónicos que daban una expresión tridimensional a sus teorías, como nos ha relatado Miguel Ángel Cova. Nos muestran la realidad volumétrica y ensayan los principios plásticos previos a las realidades constructivas, superando las indefiniciones

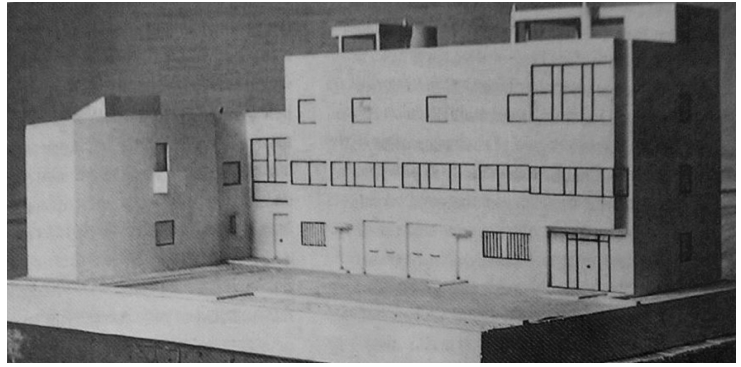
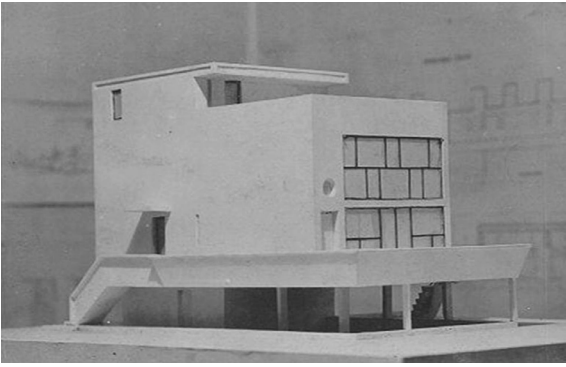
14. “L'étude de 1922 était un travail de laboratoire d'où était résultée une conclusion théorique, en vérité, une doctrine d'urbanisme”. Le Corbusier (1935). p. 204.

15. En 1924, la sección de arte urbano derivó a la arquitectura comercial, vista como emblema de modernidad, reuniendo distintas obras y autores en una 'place publique'. Reflejado en la Société du Salon d'Automne de 1923.

16. El catálogo del Salón las presentaba en conjunto como “Des maquettes de hôtels privées”.

17. FLC, R.2.2.271, 29 nov 1923, Carta a sus padres.

18. FLC H.1-9-10. Carta de Le Corbusier a M. Besnus. 7 mar 1923.



F.10. y F.11.
Salon 1923. Maqueta
Maison Citrohan. © F.
Le Corbusier

F.12.
Salon 1925. Pabellon
L'Esprit Nouveau. © F.
Le Corbusier

de la maison Citrohan exhibida en 1922, aunque manteniendo su abstracción plástica y su neutralidad cromática, se hacía dialogar el blanco de las masas y las superficies con las líneas negras de las carpinterías. Por ello, de todas las maquetas expuestas en el Salón, ninguna produjo en la prensa un rechazo como las de Le Corbusier.

Ejecutadas a escala 1:20 por Charles Lasnon, ‘mouleur’ que aunaba las viejas artes y oficios y las nuevas técnicas de representación, las maquetas estaban a medio camino entre el objeto-tipo y la escultura de vanguardia. Satisfecho del resultado, Le Corbusier las hizo fotografiar por Albin Salaun y las difundió en la prensa, concurrendo con ellas al Salon d’Automne¹⁹.

De la arquitectura del Salón habló Perret en “Paris Journal” en 1923, criticando los envíos de la joven generación como “faisseurs de volumes”, y en especial a Le Corbusier, cuyas “faltas arquitectónicas y técnicas” e “inconsecuencia funcional” censuraba. “Las maquetas presentadas por Le Corbusier y Jeanneret han concentrado las discusiones, dada la técnica tan novedosa de estos arquitectos que altera todas las tradiciones”.

Tanto el stand de 1922 como las maquetas de 1923 surgen de la necesidad de explicar la arquitectura mediante medios didácticos. Podemos contraponer sus imágenes y sus técnicas de representación. Si las maquetas son tridimensionales y plásticas, el stand es real e ilusorio a la vez, al enfrentar lo científico de las planimetrías y lo escenográfico del diorama, mostrando ambas la arquitectura de Le Corbusier.

El Salon de 1927: La Weissenhoff

Los años sucesivos: 1924, 1925 y 1926 Le Corbusier no concurre al Salón de Otoño. Ajeno al Salón pero vinculado a las experiencias figurativas exhibidas en él, entre abril y octubre de 1925 participó en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Elevó ahí el pabellón de L’Esprit Nouveau, manifiesto a la vez de la nueva arquitectura y de la nueva ciudad (LE CORBUSIER 1929). Ocupó un terreno marginal junto al Grand Palais, y realizó en pocas semanas un pabellón que ilustraba el principio del inmueble-villa, como unidad residencial que construía la ciudad. El Pabellón quiso ser el símbolo dialéctico de la arquitectura corbuseriana al unir las imágenes de la ciudad y la muestra edificada de la vivienda-tipo que debía construirla.

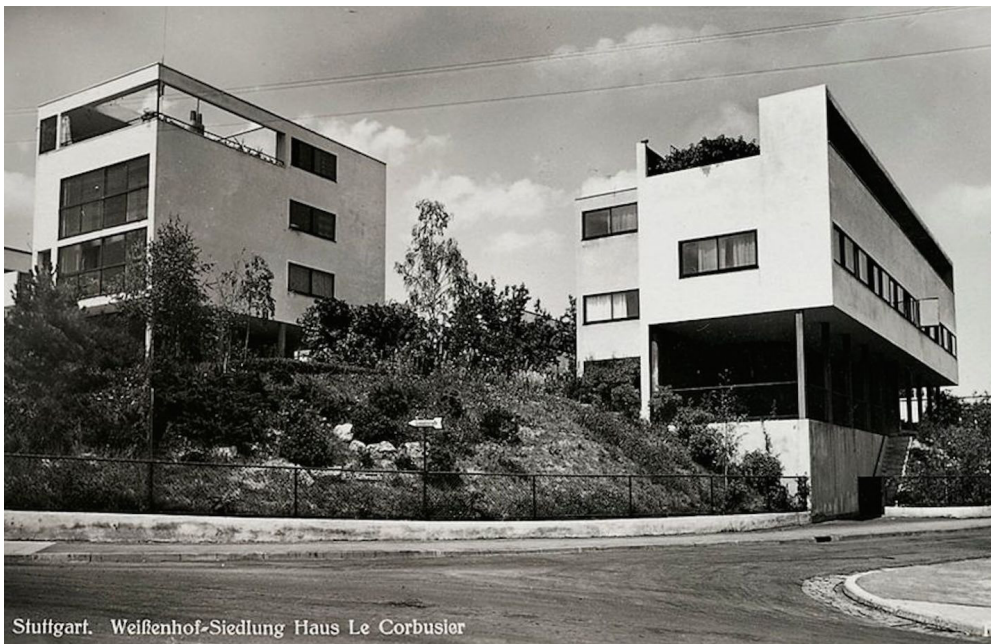
Medio de propaganda para promover las formas y modos de la modernidad, frente a los anteriores modelos volumétricos, el Pabellón era un modelo a escala real de una de sus células-tipo, cuyo interior se concebía como una composición purista, que unía la estandarización de los objetos cotidianos, con la obra de artistas como Picasso, Braque, Leger, Gris, Ozenfant, Lipchitz y Le Corbusier. La unidad compositiva entre arte y objeto se completaba por el espacio conteniendo sus propuestas urbanas, probando la continuidad entre ciudad y vivienda, y cómo los problemas del arte decorativo y del urbanismo podían considerarse como los extremos de una misma cuestión, como evidenciaba también la publicación casi simultánea de ‘Urbanisme’ y “L’Art Décoratif d’Aujourd’hui”. Así, el pabellón L’Esprit Nouveau es paradigma de la nueva forma de vivir y de la estética moderna defendida por Le Corbusier.

En los años inmediatos construyó las villas Cook y Stein, la maison Planeix, y el Palais du Peuple del Armée du Salut, su primer edificio colectivo, y trabajó en su proyecto más importante hasta entonces: la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra.

Pero la obra clave de estos años fue la pareja de viviendas-tipo construidas en la colonia Weissenhof organizada en 1927 por el Werkbund en Stuttgart, expuesta en el catálogo del Salon d’Automne de 1927.

Eran dos tipos de casas diferentes. La primera, una vivienda unifamiliar tipo Citrohan perfeccionado. La segunda, una vivienda pareada, en la que planteó un único espacio

19. Véase COVA, Miguel Ángel: Le Corbusier y Charles Lasnon: de las maquetas blancas de los Salones de Otoño a los plan-reliefs del nuevo urbanismo. En Le Corbusier, 50 años después, Congreso Internacional LC2015.



F.13. y F.14.
Salon 1927. Weissenhof
© F. Le Corbusier

transformable organizado mediante paredes deslizantes que dejaban el espacio abierto por el día y cerraban las piezas por la noche, a manera de un coche-cama o de un camarote. En la Weissenhof se recogían asimismo los ideales del automóvil, emblema del mundo nuevo, cuya fascinación llegó a unir las viviendas con el coche Mercedes-Benz, como refuerzo y propaganda mutua. Eran verdaderamente ‘máquinas de habitar’. Le Corbusier quiso darlas a conocer en el Salon d’Automne, exponiendo junto a ellas la villa en Boulogne y el Palais du Peuple.

La exposición del Salon de 1927 difería de la de 1923. Si entonces la representación de la arquitectura se confiaba al juego plástico, tridimensional, del bloque de yeso blanco que definía el volumen, las superficies y las masas arquitectónicas, ahora se recogía la pluralidad de los modos de representación experimentados anteriormente, sintetizando las experiencias gráficas, plásticas y fotográficas previas y planteando una pequeña instalación que anticipaba la participación de dos años después. El responsable de la obra de Stuttgart y de la instalación del Salón fue Alfred Roth (1903-1998), joven arquitecto suizo y primero de los que provenientes del mundo entero se incorporaron en los años sucesivos al atelier de Le Corbusier²⁰. Charlotte Perriand (1903-1999), figura clave esos años, refirió el apasionante clima de colaboración en equipo. “El trabajo era fascinante debido a la gran libertad con la que se aceptaban las nuevas propuestas y a la visión de los nuevos desafíos desde una dimensión global, por más que toda propuesta debía pasar por el filtro riguroso y racional de Le Corbusier” (PERRIAND 2003).

La Weissenhof probó cuánto tenían de complementarias las distintas aportaciones e identificó una línea común que señala el arranque del Movimiento Moderno.

El Salon de 1929: *L’équipement de l’habitation*

Justo un año después, en junio de 1928, organizó el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, CIAM, en La Sarraz. Al año siguiente, viajó a Sudamérica para un ciclo de conferencias, del que surgieron importantes estudios urbanos. Este viaje le dejó al margen del II CIAM celebrado en Frankfurt en octubre, pero no de concurrir en diciembre al Salon d’Automne, junto a Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand.

En 1929 Le Corbusier dio un paso más en el enlace entre arquitectura, interiorismo, equipamiento y amueblamiento, tema que venía preocupándole desde hacía años. “No podemos revisar los planes para la casa contemporánea de modo efectivo a menos que tengamos una nueva visión del tema del mobiliario”, afirmaba Le Corbusier en 1930.

El diseño de muebles juega un papel decisivo en la trayectoria de la arquitectura moderna. Aunque ya antes Le Corbusier había diseñado muebles diversos, fue la participación en la Weissenhof la que le confirmó en la necesidad de avanzar en la producción de muebles-tipo seriados. Ya en 1924 se había dirigido a Établissements UP en Breno, para promover la fabricación de muebles en serie. “Uno de los factores esenciales que paraliza el éxito de la arquitectura, especialmente en este periodo de precios altos -escribía- es la falta de elementos en serie establecidos por la industria”, que impedían al arquitecto “equipar con rigor las cocinas, comedores, dormitorios“. Y concluía: “Si la cuestión les interesase, podríamos quizás intentar este otoño o el próximo una participación en el Salon d’Automne, donde me sería fácil obtener un stand bien situado, sobre el que intentaríamos una demostración clara de nuestras intenciones”²¹. A la vuelta de Stuttgart, Le Corbusier contrató a Charlotte Perriand para precisar y refinar los esquemas anteriores, responsabilizándole del área de equipamiento y amueblamiento del *atelier*²².

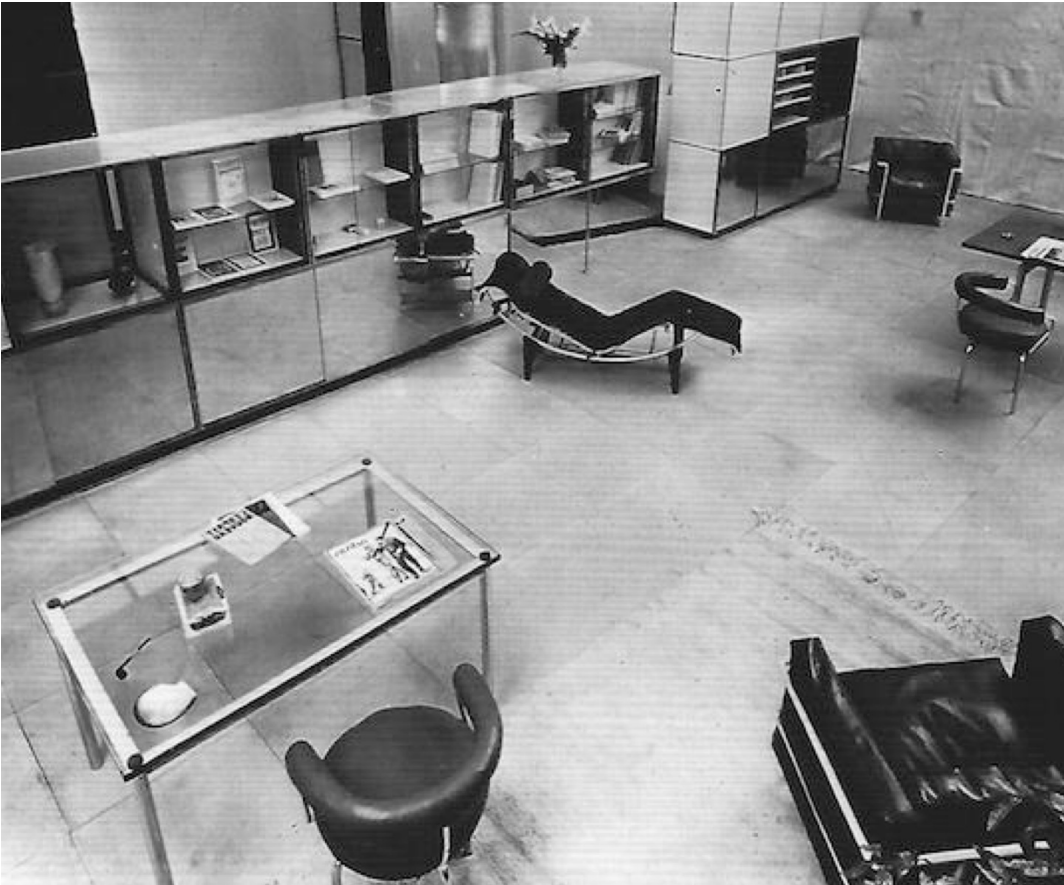
Tras dos años de trabajo, el equipo logró avanzar en el diseño y manufactura de muebles-prototipo, planteando una chaise-longue, una butaca y un butacón, una silla con respaldo basculante, sillas y taburetes, etc., cuyos diseños fueron fabricados por Thonet, que los incorporó a su línea de mueble moderno abierta con Breuer y Mies. La primer muestra de

20. Véase MOOS, V. 1985.

21. FLC R.3.4.224, Carta a Établissements UP réunis, Breno, 11 ene 1924. “Creo que hay un programa de construcción de elementos de serie de importancia capital“. decía, y se ofrecía a aprovechar un viaje a Praga en marzo para visitar sus fábricas.

22. Véase ESPEGEL, Carmen: Charlotte Perriand, el interior moderno en el estudio de la rue de Sèvres. En Massilia, Barcelona, 2009.

F.15. y F.16.
Salon 1929. Stand.
© F. Le Corbusier



este mobiliario quiso Le Corbusier realizarla en el Salón de Otoño, donde presentó en 1929 un stand denominado ‘L’Équipement de l’habitation’.

Pues lo que presentó en el Salón no eran sólo prototipos de mobiliario, sino el completo equipamiento interior de una vivienda. La crítica dijo: “Es el conjunto más estudiado y mejor realizado de todo el Salón, no sólo por sus ideas, sino también por un programa minucioso, que reúne lo esencial de la vida moderna”, aunque la denominación ‘équipement’, como la de ‘machine à habiter’ se vieron como injurias al buen gusto. Alguien tituló: “Adam au Salon d’Automne”²³.

El catálogo del Salón indicaba: “Experiment interieur d’une habitation. Demonstration au Salon d’Automne 1929”, con tres ámbitos: “la salle de séjour sur cuisine, des chambres et la salle de bain”. En cuanto a los muebles, destacaba los *casiers normalisés* formando *cloisons* entre las piezas; enumeraba luego los distintas sillas y sillones, la *chaise-longe* “inclinable por simple deslizamiento, sin medios mecánicos, que permite diversas posiciones”. El acero cromado y el aluminio se convirtieron en elementos básicos de un equipamiento austero. “Evocamos las bicicletas Peugeot. *Hélas!* Hemos olvidado que Peugeot no pertenece al negocio del mueble. ¿Entonces? Thonet, cuyas sillas de madera curvada forzaban nuestra admiración”²⁴.

El pabellón del Esprit Nouveau había marcado el alejamiento de los tipos tradicionales y el inicio de sistemas combinables universales, que serían el sello distintivo de la unidad residencial. En 1925 se abandonaron los últimos vestigios de los muebles del pasado y comenzaron a plantearse elementos combinables, de formas simplificadas, y a pensar que el diseño de muebles planteaba problemas esencialmente arquitectónicos, donde el principio de abstracción visualizaba la función y definía la forma. Se plantearon flujos transversales entre arquitectura y mobiliario, donde éste llegó verdaderamente a hacerse arquitectura²⁵.

El stand fue un trabajo completo, una obra total, que refleja el estado del conocimiento y del proyecto en Le Corbusier. Su inauguración la tarde del 10 de diciembre fue todo un acontecimiento social, por más que no se correspondiera con un éxito económico inmediato, llegando a adeudarse 9.733 francos por la participación en el Salón.

La década siguiente fue en Europa un tiempo difícil. Todavía la Exposición Universal de 1937 acogió el Salon en la explanada de los Inválidos. Pero en 1939 el mundo entró en convulsión. Aunque en 1940 llegó a celebrarse el Salón, se interrumpió en los años siguientes. En 1944 se celebró el Salón de la Liberación con una gran exposición de Picasso, y en 1945 el Salón de la Victoria. Poco a poco en el Salón renace y ve el florecimiento del arte y los artistas de posguerra. Le Corbusier, sin embargo, nunca volverá a concurrir al Salón de Otoño.

Conclusión

El ciclo se había cerrado. Del arte paisaje a la arquitectura y, dentro de ella, en un orden inverso, anticlásico, de la escala urbana a la escala edificatoria y a la pequeña escala de los espacios interiores y el amueblamiento. Y eso, desde los más variados vehículos expresivos: de la acuarela al diorama, del plano a la maqueta de volúmenes, de croquis y perspectivas a los esquemas científicos.

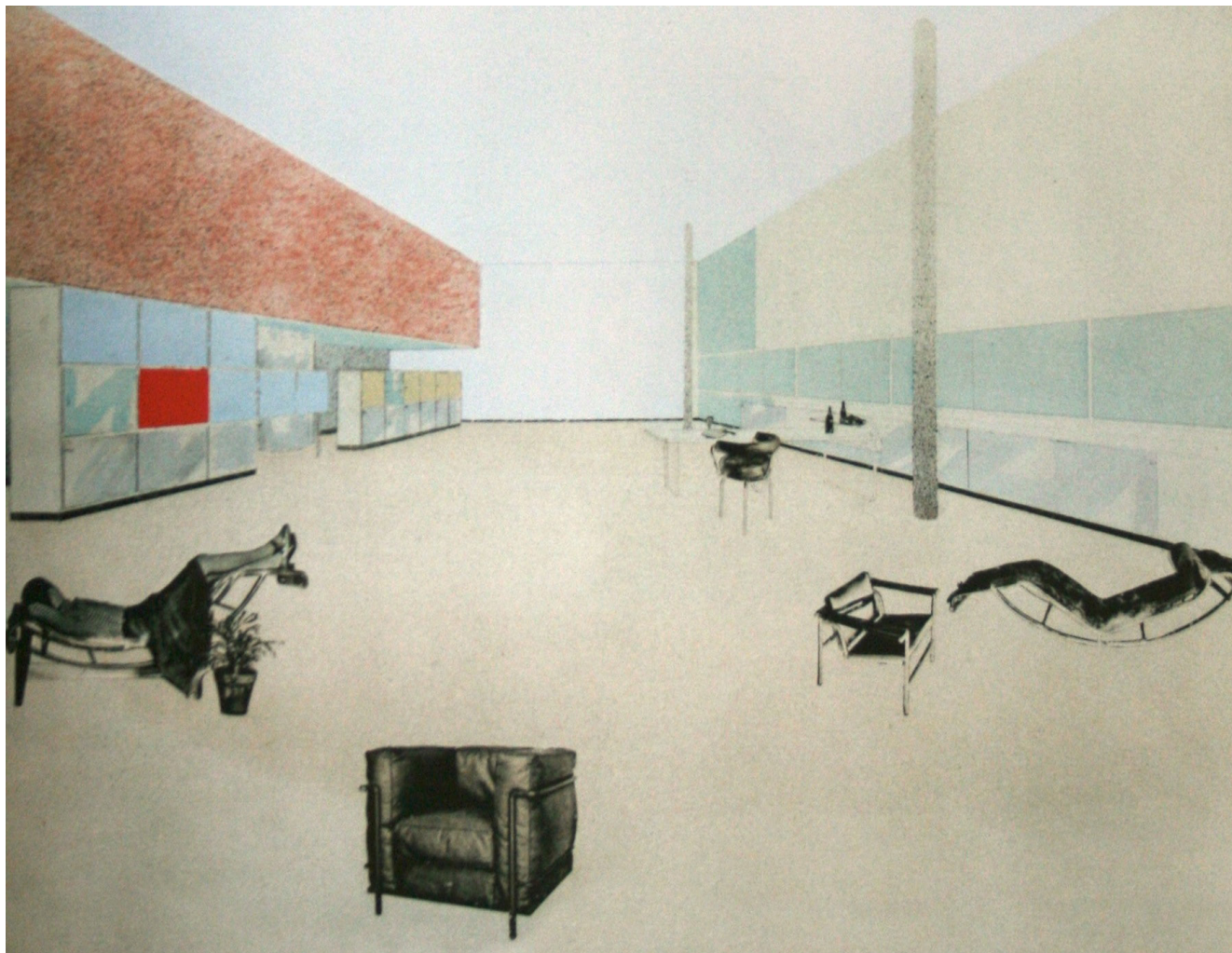
Le Corbusier había planteado en todas y cada una de sus aportaciones al Salon d’Automne una interdependencia entre la arquitectura y su imagen que conllevaba un nuevo sentido del espacio y nuevos medios para construirlo, evidenciando cómo su capacidad para concebir el espacio se unía a la necesidad de representarlo.

Planteados a veces como imágenes canónicas, las representaciones de la arquitectura presentadas en el Salón jugaron un papel primordial para Le Corbusier, para quien

23. FLC - X.1.10.38 ss. XXV edición del Salon d’Automne; stand de Le Corbusier.

24. Anotación de Le Corbusier, 14 nov 1962.

25. Véase BENTON, Charlotte: *L’Aventure du Mobilier: Le Corbusier’s Furniture Designs of the 1920s*. En *The Decorative Arts Society*, 6, Londres, 1982.



F.17.
Salon1929. Stand.
Fotomontaje-proyecto
Ch.Perrind © F. Le
Corbusier

representación y arquitectura eran teselas de un mismo mosaico, que se unían para permitir no sólo leer las imágenes, sino comprender el mundo que ellas registran.

Todo el proceso ha confirmado el interés del tema: arquitectura y representación, y avala las conclusiones obtenidas, habiéndose podido comprobar cómo Le Corbusier se sirve de la pintura, los dibujos, los planos, las maquetas, los dioramas, el amueblamiento, los pabellones, los stands y, en general, de todos los medios de expresión a su alcance para dar a conocer sus inquietudes y sus propuestas en un certamen singular: el Salon d'Automne de París.

Salon d'Automne / Le Corbusier / Équipement de l'habitation / Escala / Espacio interior

BIBLIOGRAFÍA:

- ALONSO PEREIRA, J. Ramón: *El París de Le Corbusier*. Reverté Ed., Barcelona, 2015. *Los dioramas de Le Corbusier*. En Antón Capitel (ed): *Sobre arquitectura moderna y contemporánea*, Nobuko Ed., Buenos Aires, 2016.
- BADERNE, Guillaum: M. *Auguste Perret nous parle d'architecture au Salon d'Automne y Une visite à Le Corbusier-Saugnier y Seconde visite à Le Corbusier*. En *Paris Journal*, París, 1923.
- BENTON, Charlotte: *L'Aventure du Mobilier: Le Corbusier's Furniture Designs of the 1920s*. En *The Decorative Arts Society*, 6, Londres, 1982.
- BROOKS, H. Allen: *Le Corbusier's formative years*. University of Chicago Press Ed., Chicago, 1997.
- CORET, Noel: *Salon d'Automne 1903-2003: l'Art en effervescence*. Casta Diva Ed., París, 2003.
- COVA, Miguel Ángel: *Le Corbusier y Charles Lasnon: de las maquetas blancas de los Salones de Otoño a los plan-reliefs del nuevo urbanismo*. En *Le Corbusier, 50 años después*, Congreso Internacional LC2015, UPV Ed., Valencia, 2015. *Vida de las maquetas, entre la representación y la simulación*. En *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 15, Sevilla, 2016. *Maquetas de Le Corbusier, técnicas, objetos y sujetos*. Universidad de Sevilla Ed., Sevilla, 2016.
- DOILLER, Laurent; VEISSIERE, Gabriel: *L'architecture au Salon d'Automne*. En *L'Architecture*, Vol. 35, 23, París, 1922.
- DUCROS, Françoise: *From Art Nouveau to Purism: Le Corbusier and Painting*. En MOOS, Stanislaus von; RUEGG, Arthur: *Le Corbusier before Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven, 2002.
- ESPEGEL, Carmen: *Charlotte Perriand, el interior moderno en el estudio de la rue de Sèvres*. En *Massilia*, Barcelona, 2009.
- GIBERT, André: *Le Salon d'Automne: l'art décoratif, the section d'art urbain*. En *Journal du Peuple*, 7-8, París, 1922.
- GRESLERI, G.: *Il poema orientale*. En VV.AA.: *Le Corbusier: il linguaggio delle pietre*, Marsilio Ed., Venecia, 1988.
- HUYCHE, René: *Le Salon d'Automne*. En *L'Architecture*, vol. 40, 12, París, 1927.
- JOEDICKE, Jurgen: *Weissenhofsiedlung Stuttgart*. Kramer Ed., Stuttgart, 2000.
- JOURDAIN, Frantz; REY, Robert: *Le Salon d'Automne, journal des expositions 1903-1926*. Les arts et le livre Ed., París, 1926.
- LE CORBUSIER: *Vers une architecture*. G. Crès & Cie Ed., París, 1923. *Urbanisme*. G. Crès & Cie Ed., París, 1925. *Oeuvre Complète, vol I 1910-1929*. Boesiger Ed., Zurich, 1929. *Précisions*. G. Crès & Cie Ed., París, 1930. *La Ville Radieuse*. Plon Ed., París, 1935.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre; PERRIAND, Charlotte: *L'Équipement de l'habitation*. En *L'Architecture Vivante*, 2, París, 1930.
- LENTZSCH, Franziska: *Le Corbusier et Alfred Roth, regard sur une relation intéressée*. En *Le Corbusier, La Suisse, les Suisses*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, París, 2005.
- MARÉ, André: *Le Salon d'Automne 1912*. Literary Digest Ed., Nueva York, 1912.
- MOOS, Stanislaus von: *Alfred Roth, architect of continuity*. *Architekt der Kontinuität*. Waser Ed., Zurich, 1985.
- PÉLADAN, Joséphine: *Le Salon d'Automne*. Veneau Ed., París, 1912.
- PERRIAND, Charlotte: *A life of creation, an autobiography*. Molinelli Ed., Nueva York, 2003.
- PETIT, Jean: *Le Corbusier lui même*. Rousseau Ed., Ginebra, 1970.
- RAYNAL, Maurice: *Cronique d'art: la Ville Contemporaine de Le Corbusier*. En *Les Feuilles Libres*, París, 1922.
- RAYNAL, Maurice: *Un project audacieux: une ville de gratteciels*. En *L'Intransigeant*, París, 1922.
- ROTH, Alfred: *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colegio de Aparejadores Ed., Murcia, 1996. Ed. original: *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Wedekind & Co Ed., Stuttgart, 1927.
- RUEGG, Arthur: *Towards abstraction: the design of furniture as a laboratory for architectural expression*. En TORRES, Jorge (ed): *La Recherche Patiente, Le Corbusier 50 years later*, Ediciones de Arquitectura Ed., Valencia, 2017.
- SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE: *Salon d'automne 1912: Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et art décoratif exposées au Grand Palais des Champs Elysées du 1er octobre au 8 novembre 1912*. Kungelmann Ed., París, 1912. *Salon d'automne 1922: Exposées au Grand Palais des Champs Elysées du 1er novembre au 17 décembre, 15e exposition*. Société Française d'Imprimerie Ed., París, 1922. *Salon d'automne 1923: Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et art décoratif exposées au Grand Palais des Champs Elysées du 1er novembre au 17 décembre 1923*. Société Française d'Imprimerie Ed., París, 1923. *Salon d'automne 1927: Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et art décoratif exposées au Grand Palais des Champs Elysées du 5 novembre au 18 décembre 1927*. Puyfourcat Ed., París, 1927. *Salon d'automne 1929: Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et art décoratif exposées au Grand Palais des Champs Elysées du 3 novembre au 29 décembre 1929*. Puyfourcat Ed., París, 1929.
- WALDEMAN, George: *Le Salon d'Automne*. En *La Revue Mondiale*, París, 1922.