

LE CORBUSIER Y EL MUEBLE DE MADERA CURVADA: THONET Y KOHN.

LE CORBUSIER AND BENT WOOD FURNITURE: THONET AND KOHN.

Julio Vives Chillida*
Investigador Independiente

Resumen

El artículo reconstruye un estado de la cuestión en las relaciones entre Le Corbusier y el mueble de madera curvada de los fabricantes Thonet y Jacob & Josef Kohn a través del examen de aquellos momentos y lugares en que el arquitecto tuvo contacto o utilizó dichos muebles. Partiendo de su visita al *showroom* de Kohn en Viena (1908), se analiza el croquis con muebles de Kohn que envió a L'Eplattenier, su maestro en La Chaux de Fonds, así como el prospecto de interiores de la tienda, con instalaciones y muebles de Josef Hoffmann y Koloman Moser, que se publica como anexo a este artículo. Se hace referencia asimismo a las sillas que empleó en el Casino-Théâtre de su localidad natal y a su visita a la tienda de Kohn en París. Finalmente se analiza el origen, la producción, el diseño y la significación del sillón de escritorio de madera curvada del Pabellón de *l'Esprit Nouveau* en 1925, procedente de la *Ville La Roche-Jeanneret*. En conjunto se constata el interés de Le Corbusier hacia el mueble de madera curvada purificado y esquemático y su evolución hacia una mayor implicación en el diseño de mobiliario, terminando con el mueble de acero tubular, en 1928.

Palabras Clave: Arquitectura, Arte decorativo, Mobiliario, Movimiento Moderno, Pabellón de *l'Esprit Nouveau*, Sillón, Viena.

Abstract

The article reconstructs a state of the art in the relations between Le Corbusier and the bentwood furniture of the manufacturers Thonet and Jacob & Josef Kohn, through the examination of those moments and places in which the architect had contact or used said furniture. Beginning from his visit to Kohn's showroom in Vienna (1908), it is analyzed the sketch with Kohn's furniture that he sent to L'Eplattenier, his teacher at La Chaux de Fonds, as well as the shop's interior brochure, with installations and furniture by Josef Hoffmann and Koloman Moser, which is published as an annex to this article. Reference is also made to the chairs he used at the Casino-Théâtre in his hometown and to his visit to Kohn's shop in Paris. Finally, we analyze the origin, production, design and significance of the bentwood desk armchair of the

* E-mail: juliovivesch@yahoo.es

Pavillon de l'Esprit Nouveau in 1925, that came from *La Ville La Roche-Jean-neret*. Overall, there is an interest of Le Corbusier in purified and schematic bentwood furniture and also an evolution towards a greater involvement in furniture design, ending with the tubular steel furniture in 1928.

Keywords: Architecture, Decorative art, Furniture, Modern Movement, Pavilion of l'Esprit Nouveau, Armchair, Vienna.

Introducción

El mundialmente reconocido artista y arquitecto de origen suizo Charles-Edouard Jeanneret (La Chaux de Fonds 1887- Roquebrune-cap-Martin 1965), que asumió el nombre de Le Corbusier en los años veinte¹, no diseñó ningún mueble de madera curvada, aunque sí muebles de ebanistería. Además, es autor, junto a su primo Pierre Jeanneret (Ginebra 1897-1967) y Charlotte Perriand (París 1903-1999) de muebles curvados de acero tubular que fabricó a partir de 1930 la famosa firma Thonet.² En efecto, es muy conocida la participación de Le Corbusier, junto a sus compañeros de estudio, en el diseño y producción, a través de Thonet, de mueble de acero tubular, destacando la *chaise longue* en sus diversas modalidades. Sobre este último tema del mueble tubular se encuentra bibliografía abundante y es un ámbito de estudio que no vamos a tratar. Sólo pretendemos hacer una presentación de conjunto respecto al punto concreto del mueble de madera curvada, añadiendo alguna aportación en algún aspecto.

Existe abundante información y estudios sobre el mobiliario de Le Corbusier y su significación en el marco de la modernidad³, si bien no se ha tratado de un modo separado su experiencia con el mueble de madera curvada, cuyo uso selectivo -casi sólo un ejemplar- es fruto de sus ideas principales como arquitecto. Así como Adolf Loos (Brno 1870-Viena 1933) no siempre diseñaba sus muebles, sino que a veces los escogía de los catálogos preexistentes, Le Corbusier hizo lo mismo en varios casos al preferir introducir en sus espacios "equipamiento doméstico" -como lo llamaba él- industrial, basado en ocasiones en las técnicas de la curvatura de la madera que habían desarrollado Michael Thonet (Boppard am Rhein 1796-Viena 1871) y sus hijos (Hermanos Thonet) a lo largo del siglo XIX.

En este artículo vamos a hacer un breve recorrido sobre aquellos momentos y lugares significativos en que Le Corbusier contactó con el mueble de madera curvada, entre 1908, cuando visitó la tienda de Jacob & Josef Kohn en Viena, y 1927, con los muebles de las casas de la Exposición *Die Wohnung* en Stuttgart. En esta última exposición Le Corbusier comprobó que otros arquitectos, como Marcel Breuer, Mart Stam o Mies van der Rohe experimentaban y presentaban en sus edificios mueble de acero tubular y no pudo dejar pasar esta oportunidad para proyectar con sus socios sus propios modelos que se incorporaron a los catálogos de Thonet de los años treinta.⁴ En este sentido hubo una variación de sus ideas y un replanteamiento de su papel como diseñador de muebles. Por tanto, el tema en estudio se inscribe en una etapa temprana de Le Corbusier en la que los diseños de mueble tubular marcan un antes y un después.

Visita de Le Corbusier a Viena: desencuentro con la vanguardia vienesa (1908)

Los viajes que el joven Jeanneret (todavía no se había atribuido el nombre de Le Corbusier) hizo a Italia y Alemania, así como el “viaje a Oriente” fueron muy fructíferos para él. Le Corbusier también estuvo en Viena, después de su estancia en Italia, entre 1907 y 1908. Pasó seis meses en la capital del entonces Imperio Austro-húngaro. Pero, por lo que se sabe, el supuesto *stage* en “uno de los centros europeos del Arts & Crafts moderno”⁵ fue un mal viaje.⁶ Su maestro en la escuela de La Chaux-de-fonds, Charles L’Eplattenier (Neuchâtel 1874-Brenets 1946), le había insistido en que visitase el centro de Europa donde tenía lugar la *Secession* vienesa, los talleres vieneses -*Wiener Werkstätte*- y la nueva arquitectura de Otto Wagner (Penzing 1841-Viena 1918) y Josef Hoffmann (Brtnice 1870- Viena 1956).⁷ La visita de Jeanneret, iniciada en noviembre de 1907 y destinada a aprender diseño y arquitectura contemporáneos, no fue muy aprovechada, -aunque durante su estancia diseñó las villas Stotzer y Jacquemet-, y en sus escritos se quejaba de que allí todo iba a golpe de recomendaciones y contactos. Jeanneret se encontraba limitado con el alemán y tuvo una serie de desencuentros con los miembros de la vanguardia vienesa y las escuelas de arte de la capital de Austria-Hungría en las que no pudo o no quiso matricularse, de modo que él y su compañero de viaje, el escultor Léon Perrin (Le Locle 1886-1978), en marzo de 1908, pusieron rumbo a París, la ciudad que inspiró profundamente a Le Corbusier y que le llevó definitivamente a decantarse por la cultura francesa.⁸

En el último momento en Viena Le Corbusier pudo quizás haber logrado un puesto en el despacho de Hoffmann pero la oferta, si la hubo formalmente, llegó demasiado tarde, quizá porque Le Corbusier tenía pensado ya partir de viaje de nuevo.⁹ Arthur Rüegg, principal autor de escritos especializados sobre el mobiliario del arquitecto, se plantea si el modernismo vienés habría influido en Le Corbusier de haber aceptado el trabajo que Hoffmann le ofreció al final de su estancia en Viena.¹⁰ Según Allen Brooks, Le Corbusier rechazó Viena desde un punto de vista arquitectónico y de diseño, ignorando los trabajos secesionistas de Hoffmann y Moser, a quienes no consideró como posibles profesores.¹¹ A decir verdad, de haber conocido Hoffmann la opinión que tenía Le Corbusier de sus muebles quizá no le habría hecho ninguna oferta para trabajar con él. A Le Corbusier le interesó más el arte antiguo del Museo de Historia del Arte que los diseños de Hoffmann para la casa Kohn, cuya tienda estaba enfrente de dicho Museo y que también visitó. Sin embargo, sí consideró la Caja postal de Ahorros y la iglesia *Am Steinhof*, ambas obras señeras de Otto Wagner. Al parecer también estuvo en el famoso Cabaret *Fledermaus* diseñado por Josef Hoffmann, relacionándose con la vanguardia vienesa.¹² En mayo de 1911 Le Corbusier recaló de nuevo puntualmente en Viena visitando esta vez la tienda de los *Wiener Werkstätte*.¹³ En 1912 escribió en su publicación *Étude sur le mouvement de l’art décoratif en Allemagne* que su relación con Hoffmann, que supuestamente le había contratado, le había abierto las puertas en Alemania.¹⁴

El *showroom* de Jacob & Josef Kohn (*Burgring 3*)

La firma Jacob & Josef Kohn, que se creó en 1867 como empresa de fabricación de muebles de madera curvada, en competencia con Hermanos Thonet, cuya patente terminó en 1869, tenía una tienda en Viena en la avenida *Burgring 3* (Fig. 1) - y las oficinas muy cerca, en *Elisabethstrasse*, nº 24-, al menos desde 1876, cuando participó en la Exposición universal de Filadelfia.¹⁵ El interés de la tienda creció a partir del momento en que, en 1899, el diseñador Gustav Siegel (Viena 1880-1970), discípulo de Hoffmann en la escuela de artes aplicadas de Viena, fue contratado por Felix Kohn (Wsetin, 1849-1906) para hacerse cargo del departamento de diseño de la empresa. En 1900 llegó un reconocimiento unánime a la instalación de Siegel en la Exposición universal de París de 1900, con un “Grand Prix” publicitado desde entonces por la firma con profusión en sus anuncios y catálogos. En seguida se incorporaron a este éxito su maestro, el arquitecto Hoffmann y el diseñador Koloman Moser (Viena 1868-1918), los artífices de los Talleres Vieneses que jugaban también el papel de la industria que representaba Kohn y no sólo el de la artesanía o el *Arts & crafts*, de los Talleres.¹⁶



Fig. 1. Tarjeta postal del *Burgring* (Viena). La tienda de Kohn estaba en el edificio de la izquierda.

De este modo, Hoffmann y Moser empezaron, desde la instalación de la Exposición de París en 1900, a construir interiores amueblados para la casa Kohn. Primero lo hicieron en la Exposición de Invierno del Museo de Arte e Industria de Viena (1900-1901). En esta exposición Kohn presentó tres interiores que han sido catalogados y divulgados, en particular un comedor y un dormitorio que respondían al originario programa de la empresa de elaborar con madera curvada cualquier tipo de interior habitable. También instalaron interiores en la tienda del *Burgring*. A principios de la década del 1900 se fue-

ron publicando aisladamente algunas imágenes del nuevo *showroom* de Kohn, indicándose en algún caso que los interiores eran obra de Hoffmann. No se decía en estos anuncios que se trataba de interiores de la tienda, sólo se mencionaba su dirección, pero en los últimos años, además de datos nuevos, ha aparecido un pequeño prospecto de treinta y dos páginas donde se reproducen dichos interiores de un modo sistemático, -incluyendo los dos de la mencionada Exposición en el Museo de Arte e Industria de Viena-, demostrándose que el *showroom* era algo bastante moderno en su época.¹⁷

Le Corbusier estuvo en la tienda de Kohn en Viena en febrero de 1908, con 21 años, en pleno apogeo del esplendor del modernismo vienés y a las puertas de la Exposición de Arte -*Kunstschau Wien*- de 1908. ¿Fue la visita a la tienda de Kohn el encuentro *real* que tuvo con Hoffmann y Moser que indican todas las biografías de Le Corbusier?

Resulta de interés en este sentido una carta que envió Le Corbusier a su maestro Charles L'Eplattenier en febrero de 1908, donde le habla de su impresión de los interiores de Hoffmann y Moser a partir de unas "fotografías" que L'Eplattenier le había enviado, en comparación con la visita que hizo a la tienda. Creemos que, probablemente, las "fotografías" de las que habla la carta, fotografías que L'Eplattenier envió a Le Corbusier en Viena, son las que aparecen en el prospecto de interiores de Kohn que hemos mencionado y que reproducimos como anexo a este artículo. L'Eplattenier, que era el director desde 1905 del "Curso superior de Arte y Decoración" de la Escuela de Arte de La Chaux de Fonds y tenía mucho interés en la idea de *Gesamtkunstwerk* de la Escuela de Viena¹⁸, pudo haber recogido el prospecto de interiores de Kohn en el depósito de la firma en Basilea, en Leonhardstrasse 9, establecimiento que es mencionado en la última página del prospecto, junto a otras tiendas de Kohn, y haberlo enviado a Le Corbusier en Viena, para facilitar el conocimiento y el contacto con Hoffmann y Moser.

Las consideraciones de Le Corbusier son contradictorias, contrastando claramente la impresión positiva que le dan las fotos a primera vista con las conclusiones negativas que extrae de un examen más detallado. En la carta critica ferozmente el mobiliario y los interiores de Hoffmann y Moser, en lo que era, posiblemente, una traducción del malestar que le estaba produciendo su estancia en Viena. La carta, sin embargo, venía acompañada de un croquis con algunos de los muebles que se vendían entonces en la tienda y que pueden, *grosso modo*, identificarse con las ilustraciones de muebles de Kohn en catálogos de la época. El croquis enviado a L'Eplattenier demuestra que Le Corbusier sí tenía cierto interés en el mobiliario de los arquitectos y artistas vieneses, aunque fuera bajo la óptica de una crítica en la que no sabemos si pudo influir el antisemitismo, dado que los Kohn eran judíos.

Con el tiempo -en 1908 Le Corbusier no conocía las teorías de Adolf Loos- la impresión de Le Corbusier sobre este tipo de muebles se fue consolidando, decantándose por las teorías puristas de Loos, encarnizado enemigo de la *Secession* Vienesa y del decorativismo "salvaje" de su escuela, en particular de Hoffmann y su, para él insufrible, concepto de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), en la que el arquitecto era dueño de todos los detalles tanto arquitectónicos como de los interiores y el mobiliario. Para

Le Corbusier, como para Loos, una silla servía para sentarse y descansar, y nada más.¹⁹ En este sentido no había nada que exigiera que una silla debiera mostrar un “estilo”, aunque en este punto Le Corbusier acabó siendo más coherente que Loos, al que gustaban las sillas de estilo *Chippendale* y alababa constantemente el mueble inglés.²⁰

La impresión de Le Corbusier sobre los interiores de Josef Hoffmann y Koloman Moser.

En la carta de 26 de febrero de 1908 Le Corbusier escribe a su maestro L’Eplattenier:

Breves comentarios sobre las fotos recibidas: las de la sala de música están muy logradas, pero su efecto es penoso. Sí, efectivamente, tanto Perrin como yo nos hemos quedado decepcionados de lo que resulta en foto *la cosa bonita que conocemos*. Desilusión, todavía más flagrante al tener a nuestra vista las impresionantes reproducciones que usted nos ha enviado de los interiores de Hoffmann. Sobre las fotos, la sala de música, el techo es alborotado, las columnas con capiteles esculpidos no surten ningún efecto, los postes no se atan a nada, la carpintería es fina, las sillas aportan una nota ruidosa y sus curvas parece que no tengan nada que ver con el resto de la sala. Se diría del efecto del conjunto, que son muestras de diferentes tipos agrupadas con gusto. Ahora bien, observe el efecto fotográfico de las salas y de los comedores de Hoffmann en dicha entrega. Parece que sea una unidad, que sea sobrio, sencillo y hermoso. Examinemos muy de cerca y analicemos: en cuanto a las sillas, ¡son horribles, incómodas, bárbaras, grandes! ¿Las paredes? Yeso, como debajo de las arcadas de Padua. ¿La chimenea? Qué absurdo. ¿Y este aparador, esta mesa y todo lo demás? Qué tan frío, hostil y rígido era todo, y ¿cómo diablos estaba construido? Y nos consolamos, advirtiendo que, en nuestro stock de fotos de Italia, no teníamos ninguna de las cosas arquitectónicas hermosas, porque siempre el efecto de estas fotografías estaría desnaturalizado y ofuscaría los ojos de quienes habían visto los originales. [...].

Hay en el Ring (enorme boulevard que rodea la ciudad imperial y de negocios) un gran almacén, de lo más bonito en su estilo en Viena, donde se venden los muebles más modernos de la escuela de Viena. Arreglos que se deben a K. Moser y a Hoffmann. En anexo algunos bocetos de las novedades de estos días.²¹

Se deduce, según el texto de esta carta, que existen unas fotografías –“fotos recibidas”- de los interiores –“arreglos que se deben a K. Moser y a Hoffmann”- en manos de Le Corbusier que las está comentando y que le ha enviado su maestro y que después va a ver *in situ* en la tienda los originales, con gran decepción, de donde posiblemente toma las muestras para hacer el croquis. Por eso pensamos que esas fotos a las que se refiere la Carta corresponden a las del prospecto de interiores de 1906. No se conoce ningún documento semejante posterior.

La interpretación común de estas palabras de Le Corbusier es en el sentido de reflejar un rechazo a los diseños de muebles e interiores de Hoffmann y Moser que le resultaban extraños y pensaba que no aportaban nada.²² Respecto a la pregunta sobre el mobiliario de la casa Kohn de “¿cómo diablos está hecho?” que se hacía Le Corbusier en la carta a L’Eplattenier,

el arquitecto tuvo la oportunidad de comprobarlo años más tarde en una visita a una fábrica de Thonet en el curso de una reunión del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.). Según Giovanna Massobrio y Paolo Portoghesi en su libro *Casa Thonet*:

Piero Bottoni explicaba que, a principios de la década de 1930, durante una de las reuniones periódicas del C.I.A.M., sus miembros fueron invitados a visitar una de las fábricas de Thonet que había producido los primeros modelos de sillones de tubo de acero. Le Corbusier, que estaba presente, dejó en el libro de visitas una lacerante invectiva contra las condiciones laborales de los trabajadores de la fábrica que, obligados a manejar barras de madera hirviendo, a respirar vapores saturados de serrín y gases venenosos, pasaban la vida en un auténtico «infierno».²³

Los muebles de Kohn dibujados por Le Corbusier.

El croquis incorporado en la carta de Le Corbusier²⁴ (Fig. 2) fue reproducido en color en el libro citado de Arthur Rüegg.²⁵ El croquis tiene el detalle de recoger algunas indicaciones precisas del autor que se pueden interpretar.

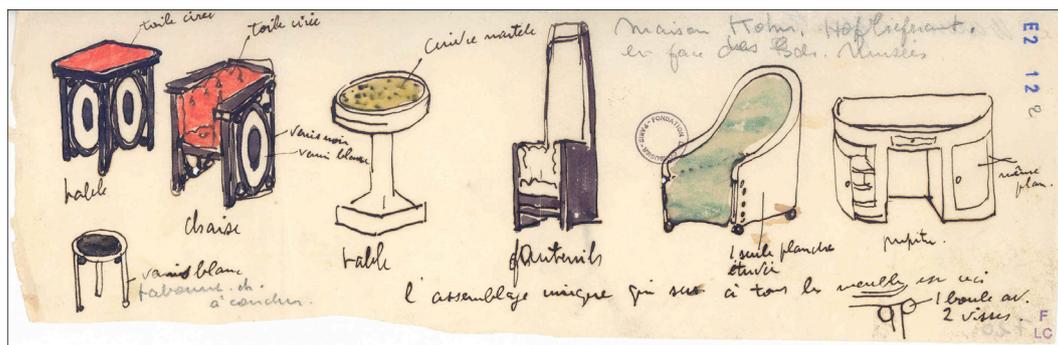


Fig. 2. Le Corbusier. Croquis de muebles de Kohn de 1908. *Fondation Le Corbusier*.

El taburete del margen inferior izquierdo del esbozo no corresponde exactamente a ningún modelo del catálogo ordinario de Kohn, pero sí puede verse uno muy parecido en una fotografía del prospecto de 1906.²⁶ En los catálogos usualmente los taburetes o mesitas de esta factura, con pequeñas esferas reforzando la unión de las patas con el asiento, tienen una pieza circular en la base.

Bajo la numeración de 422 F (*fauteuil*) y 422 T (*tisch*) el catálogo de Kohn de 1909, tanto el editado para Europa como para los Estados Unidos y Canadá, recoge unas vistosas y decorativas piezas, con laterales de chapa ovalados, las típicas esferas y base en el suelo con listones (Fig. 3). Su diseñador con certeza se desconoce, aunque se atribuyen normalmente al ingenio de Koloman Moser. Es uno de los modelos más actuales que debió ver Le Corbusier en 1908²⁷ y que dibujó en el lado superior izquierdo del croquis.

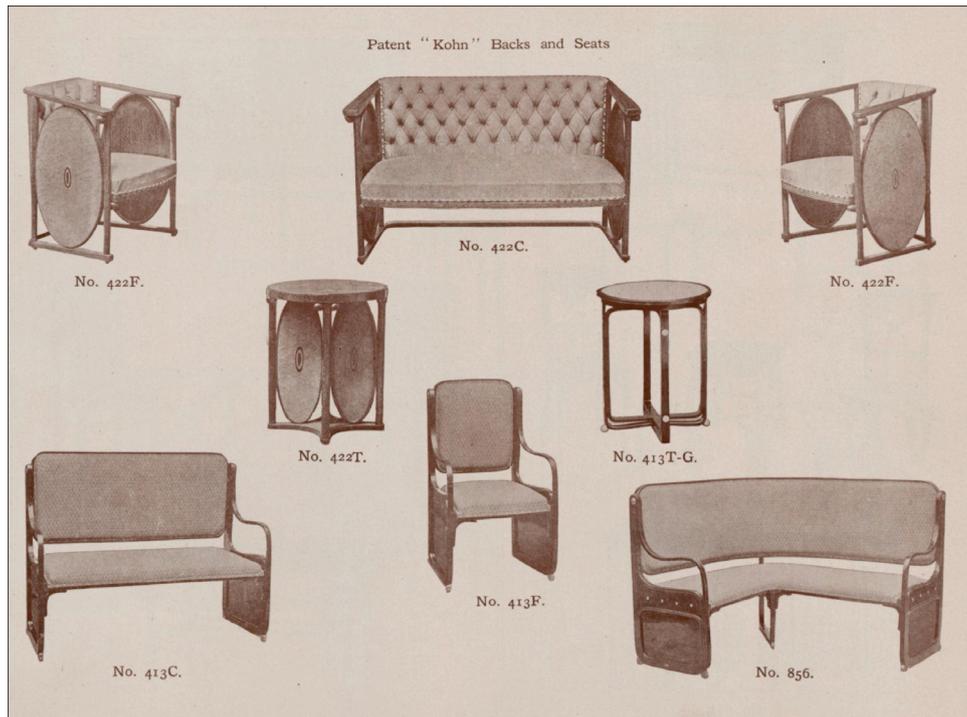


Fig. 3. Catálogo de Jacob & Josef Kohn para los Estados Unidos y Canadá (1909).

La mesa que dibuja Le Corbusier debía haberse formado confusamente en su memoria, o ser una síntesis visual de dos piezas, porque no corresponde exactamente a las mesas disponibles en el catálogo, que presentan simetría en cuanto que, tanto el sobre como las bases, son o cuadrados o redondos, mientras que la mesa que dibuja el arquitecto combina el sobre redondo con el pie cuadrado.



Fig. 4. Josef Hoffmann. Vista del comedor de la casa de campo desde el salón de fumadores. *Kunstschau Wien (1908). Moderne Bauformen*, 1908, p. 369.

Le Corbusier dibuja también el sillón n° 688 aparecido por primera vez en el catálogo de Kohn de 1906 y que se mostró en la *Kunstschau Wien* de 1908 en el salón-comedor de la pequeña casa de campo instalada por Josef Hoffmann (Fig. 4).²⁸ La característica del modelo n° 688, más allá de su aspecto imponente, es la sencillez estructural a través de tres planos unidos al asiento: la estructura del respaldo y los paneles laterales, en formas más bien rectilíneas en el estilo que gustaba a Hoffmann. Se observa decoración geométrica en los paneles laterales, probablemente también diseñada por el arquitecto vienés. Además, en todos los catálogos de Kohn el modelo n° 688 aparece tapizado con un tejido del mismo Hoffmann diseñado para los Talleres Vieneses y producido por la reconocida firma *Backhausen & Söhne*, de Viena.²⁹ También destacan las esferas metálicas como terminación de los laterales, como si fueran patas redondas, evocando en cierta forma las pequeñas ruedas presentes en los modelos de sillón de reposo historicistas de Kohn.

Curiosamente el sillón que es el segundo mueble por la derecha en el croquis no aparece exactamente en ningún catálogo de Kohn. O se trata de un híbrido surgido de la mente de Le Corbusier al hacer el dibujo o el sillón se vendía fuera de catálogo lo que no sería extraño. El modelo se parece a los que presentó Hoffmann en la Exposición de la *Werkbund* en Colonia en 1914, estos más atrevidos -decorativamente hablando- que el dibujado por Le Corbusier. Los sillones eran derivados, no obstante, del famoso sillón llamado “tubo” (n° 720 del catálogo) que se mostró en una exposición de la *Secession* en 1902 y en anuncios de la época y que fue muy popular. Le Corbusier presta atención a un elemento del sillón que no es muy difundido, que es el uso de la chapa de madera gruesa para hacer la estructura compacta del mueble (*une seule planche étuvé*, anota en el croquis), tema en el que Kohn y Hoffmann fueron pioneros, antes de la difusión posterior del mueble con estructura en contrachapado por arquitectos modernos.

El dibujo del aparador es muy similar a un mueble que se encontraba en un comedor del prospecto de 1906³⁰ y también visible en una fotografía de un interior de Kohn publicada en la revista *Das interieur* en 1908.³¹

Finalmente, Le Corbusier dibuja el detalle -común a varios de los modelos vistos- de la unión mediante tornillos de las patas -y a veces también los apoyabrazos- con esferas, que es una caracterización de varios muebles de Josef Hoffmann, aunque no exclusivamente porque también Gustav Siegel los empleó.

En conjunto se trata de unos muebles modernos de la tienda de Kohn en los que puede identificarse fácilmente la mano de Hoffmann y Moser en sus detalles.

El prospecto de interiores de Jacob & Josef Kohn (1906).

Decía Le Corbusier en su carta a L’Eplattenier sobre las fotografías que le había enviado: “Se diría del efecto del conjunto, que son muestras de diferentes tipos agrupadas con gusto”. La impresión a primera vista era positiva. Se trata de uno de los numerosos catálogos -aquí lo llamamos prospecto para distinguirlo de otros catálogos más extensos- que la casa Kohn editó a lo largo de su historia con la particularidad de que en vez de ilustraciones de muebles hay imágenes, fotografías impresas en huecograbado, de interiores.

El prospecto tiene 32 páginas y es de pequeño formato cuadrado (mide 14,5 por 14,2 cm.). En la versión en italiano que disponemos lleva por título, en la segunda página: “Dell’applicazione dell’arte all’industria dei mobili in legno curvato ottenuta dalla prima società austriaca per azioni per la fabbricazione di mobili in legno curvato”. En efecto, la empresa se había convertido en una sociedad por acciones en 1901.³²

Algunos autores, refiriéndose a una versión en inglés del prospecto, consideran que es un catálogo especial sobre la participación de Kohn en la Exposición Imperial-Real Austríaca de Londres de 1906.³³ Es muy probable que el año de publicación sea efectivamente 1906 por los modelos que se encuentran representados en su interior. Es posible también que Kohn aprovechara la mencionada Exposición de 1906 para editarlo, pero es sencillamente inverosímil que Kohn se presentara en dicha exposición con semejante despliegue de habitaciones y mobiliario y, por lo demás, no tenemos ninguna imagen ni ilustración cierta sobre la participación de Kohn en la Exposición de Londres.³⁴ Teniendo en cuenta, además, que algunas de las fotografías del prospecto se habían mostrado antes aisladamente en otras publicaciones de Viena como *Hohe Warte*, aun sin indicar el lugar al que pertenecían, es seguro que algunas de las imágenes, posiblemente la mayoría, responden a instalaciones de la tienda de *Burgring 3*. En los diversos anuncios de la época se indicaba claramente la dirección de la tienda para ilustrar salones, comedores y dormitorios hechos en madera curvada “en estilo moderno”.³⁵

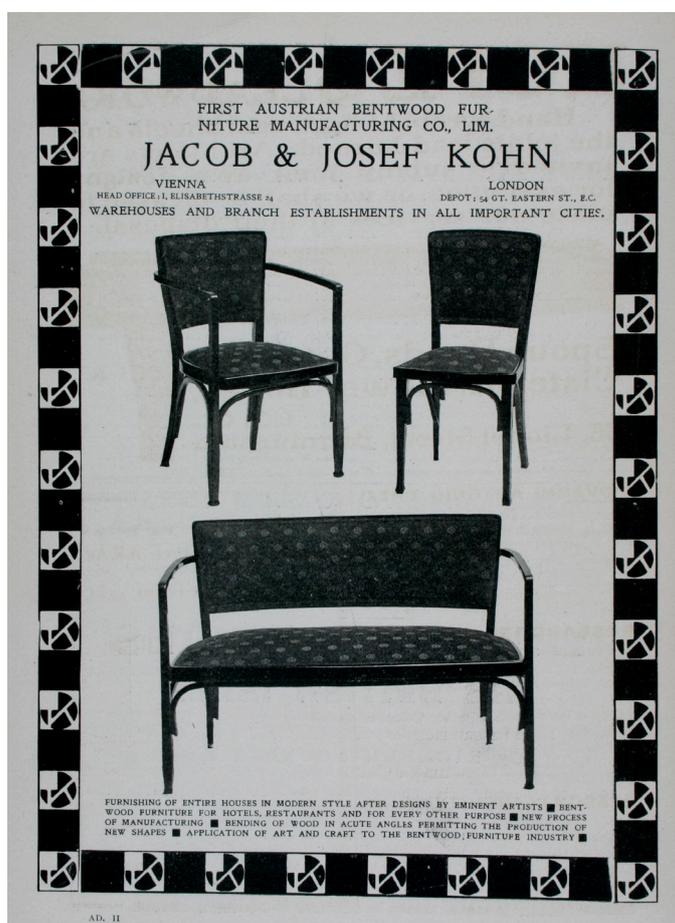


Fig. 5. Anuncio de Kohn en *The Studio* (1906).

El ejemplar del prospecto que se reproduce como anexo está editado en lengua italiana -Italia era un importante destino de exportación de Mueble de Viena- y, con seguridad, debía haber copias en otros idiomas como el alemán y el francés, además del inglés. La portada tiene un diseño gráfico *Secession* que podría atribuirse al arte de Koloman Moser o al de Hoffmann, dado que está dibujado en forma de cuadrículas alternando las negras con otras en que aparece sobre un fondo claro de un modo muy esquematizado la letra K, letra inicial del nombre de la empresa.³⁶ Hay además una coincidencia del diseño gráfico de la portada del prospecto con la de un anuncio publicado en la revista *The Studio*, en el mismo volumen de 1906 mencionado anteriormente (Fig. 5). Este anuncio ilustra uno de los modelos destacados donde se pone en práctica la curvatura en “ángulo recto” y el sillón de este modelo se encuentra también en uno de los interiores del prospecto que se refiere a un estudio o “*Ladies Writing Room*”.³⁷

La atribución a la pareja Hoffmann-Moser de los interiores y el mobiliario es razonable dado que en muchos casos trabajaron juntos, aunque las atribuciones del mobiliario a Josef Hoffmann son mayoritarias, incluyendo las que aparecen en revistas de artes decorativas de la época.³⁸ Pero no se puede generalizar y debería distinguirse caso por caso porque en los interiores se encuentran diseños que son de Gustav Siegel sin ninguna duda como, por ejemplo, el sillón nº 715 (página 20) o la jardinera (página 16), ambos presentes en la Exposición universal de París de 1900. En la página 21 se muestra un sillón que se atribuye a Otto Wagner por ser una versión -algo más decorativa en el respaldo- del sillón del despacho del periódico “*Die Zeit*” que fue un encargo del genial arquitecto vienés.³⁹

En la introducción al prospecto se indica que ilustra el progreso de la firma al poder amueblar en madera curvada apartamentos enteros (salones, dormitorios, comedores, *boudoirs*...). Se señala la invención (una patente de octubre de 1898) de la curvatura en ángulos agudos -la llamada “curvatura en ángulo recto”- que permite producir cualquier forma en madera curvada. Esta novedad técnica permitía la adaptación de la industria a los gustos más geométricos de los artistas de la *Secession*. El prospecto alude al “estilo moderno” de su mobiliario con sus suave y delicadas curvas, aconsejado por “destacados artistas” de “sentido artístico exquisito”, pero sin mencionar su nombre, omisión que ha sido siempre criticada por los especialistas, deseosos de identificar al autor de un diseño específico.

Entre las primeras fotografías -páginas 6 y 7- se encuentra la de la sala de música a la que se refiere Le Corbusier en su carta, aunque el catálogo no la llama así sino *hall* o salón. Pero la presencia de un piano con su correspondiente taburete y un espacio elevado a modo de palco, nos indica la función a la que está destinada el espacio interior.⁴⁰ El mobiliario de esta sala suele atribuirse a Moser, concretamente hay indicios de que era el autor del mueble aparador de dos piezas que se encuentra junto a la pared al lado del palco y que ya se expuso en la instalación de Kohn en la Exposición internacional de artes decorativas de Turín de 1902.⁴¹

Dos de las fotografías del prospecto -páginas 3 y 31- un comedor y un dormitorio, corresponden a instalaciones -presentó tres en total- que hizo Kohn en la Exposición de Invierno del Museo de Arte e Industria de Viena de 1901-1902 y están reproducidas en el catálogo de dicha exposición de Viena y en algunos otros catálogos comerciales de Kohn como el especial para Francia de

1904 y el catálogo belga de 1906.⁴² Estas fotografías, por tanto, no son interiores del *showroom* de Kohn en Burgring 3 sino que reproducen los interiores que se instalaron en aquella exposición en el Museo de Arte e Industria. En el comedor de la Exposición de 1901-1902 (página 31) puede verse una vidriera diseñada por Moser con seguridad pues se encuentra un dibujo de la misma publicado en una revista de decoración de la época.⁴³ Probablemente cuando Le Corbusier se refiere al “techo alborotado” o “confuso” de los interiores en su carta a L’Eplattenier está describiendo la impresión que le produce el techo de estas estancias que está decorado totalmente con piezas circulares de madera curvada, lo que no ocurre con el resto de interiores que aparecen en el prospecto.

Otras dos imágenes del documento -páginas 8 y 11- fueron publicadas, con indicación de “Josef Hoffmann”, en un número especial de *The Studio. Yearbook of Decorative Arts* de 1906 dedicado al “Art Revival in Austria”, dato que confirmaría la datación de la edición del prospecto en ese mismo año. Posiblemente con la oportunidad de celebrarse la Exposición Austriaca de Londres de 1906 la revista aprovechó para mostrar dos fotografías esenciales de la tienda de Viena: un comedor y un dormitorio. Es altamente improbable que semejantes interiores fueran reproducidos en la Exposición de Londres. Además, en algunas fotografías se indica con claridad -y se ve- que las estancias están una al lado de la otra, de modo que, por ejemplo, el comedor estaba al lado de la sala de música y de la biblioteca y por tanto corresponden a instalaciones contiguas del *showroom*.

Existen otros comedores y dormitorios en el prospecto con diversos grados de interés, decoración y complejidad. En ocasiones se indica que el mobiliario se encuentra en un “sanatorio de Viena” (página 22) o en un hotel en “Tatra Lomnicz” (página 24) -*Tatra Lomnica*, Eslovaquia actualmente- pero la decoración del suelo permite deducir que son estancias equivalentes a las otras del prospecto. También hay fotografías de interiores de oficina, trabajo, o negocios, como un “estudio comercial” y una sala de juntas (páginas 26 y 27). En el estudio comercial se utilizan los sillones llamados “Buenos Aires” porque se mostraron en la Exposición internacional del Centenario de la República Argentina de 1910 en una instalación con interiores también de Hoffmann, pero el modelo se encontraba ya a la venta en el catálogo de 1906.

En varias fotografías, el “fumoir” y una sala de estudio “de señora” -páginas 9, 13 y 30- se mostraban los sillones llamados “tubo” de Josef Hoffmann que se habían inaugurado en 1902 en una sala de una de las exposiciones de la *Secession* y que Le Corbusier había dibujado indicando el detalle de que los respaldos estaban hechos de una sola pieza contrachapada y curvada. Probablemente era este modelo que Le Corbusier definía como “grosse”, es decir, grande y que Rüegg traduce como pesado. En efecto, se trata de un sillón grande y pesado. En el prospecto hay dos fotografías que sólo reproducen sillones: la icónica “Sitzmaschine” (p. 28) de Hoffmann⁴⁴ y del mismo autor el llamado “Ohren-fauteuil” -sillón con orejas- (p. 29) por las formas de los laterales de la parte superior del respaldo.

En su carta a L’Eplattenier Le Corbusier se refería al “efecto fotográfico de los salones y los comedores de Hoffmann” como algo en apariencia “sobrio” y “bello”, antes de criticar en detalle. En tres imágenes de los comedores del prospecto -páginas 4, 16 y 17- se aprecian unas sillas de Hoffmann muy curiosas con el respaldo acabado en punta, como el respaldo del sillón dibujado por

Le Corbusier, tapizadas y con la pieza en forma de herradura entre las patas y que llevaban el nº 330 del catálogo. En todas las imágenes se ven muebles como armarios o aparadores hechos en madera curvada y a veces acabados con piezas de latón pulido que eran una especialidad de la casa Kohn, -el llamado *Kastenmobel*- que los producía desde 1890 en la fábrica de Holleschau. En el prospecto se encuentran finalmente diversos dormitorios. Algunas de las piezas presentes en uno de ellos -páginas 10 y 11- se mostraron en la Exposición sobre Wagner, Hoffmann y Loos que se celebró en el *Museen des mobiliendepot* en Viena en 2018.⁴⁵

En resumen, creemos que es un documento representativo de los interiores comerciales de Hoffmann y Moser de aquella época, que contiene las fotografías a las que se refiere Le Corbusier en su carta a Charles L'Eplattenier y que su publicación es de interés para conocer cómo pensaba Le Corbusier, la historia de la casa Kohn, de su tienda de Viena y de la participación de la Vanguardia vienesa en el diseño de muebles e interiores modernos a principios del Siglo XX.

Las sillas del foyer del Casino-Teatro de La Chaux de Fonds (1912).

En julio y agosto de 1912 la empresa de Le Corbusier *Ateliers d'art réunis* obtuvo el encargo de decorar dos salas del Casino-Teatro de su localidad natal, trabajo que fue completado en diciembre del mismo año (Fig. 6). Las sillas escogidas eran piezas estándar de producción industrial, aparentemente el modelo "H 979" de Jacob & Josef Kohn.⁴⁶ En realidad, se trataba prácticamente del mismo modelo, pero sin los grabados de la silla "H 979" y que en el catálogo de Kohn llevaba el número "H 897 a". Estos dos diseños también se diferencian en que la apertura del respaldo en la "H 979" es redonda y en la "H 897 a", como en el modelo del casino, es ovalada. No creo que a Le Corbusier le interesara que la silla llevara grabados superficiales inscritos en el respaldo, alrededor del círculo, y en el asiento, pues chocaba con su manera, un tanto reduccionista, de ver las cosas.



Fig. 6. Restaurante del Casino-Teatro de *La Chaux de Fonds*. Bibliothèque de la Ville.

Aunque fuera de la casa Kohn, el modelo de silla que escogió para el Casino-Teatro funcional, no ornamentado, alejado del estilo decorativo de los primeros años de los artistas de la *Secession*. Se encontraba este modelo en el suplemento al catálogo de Kohn de 1913 pero lógicamente la silla debía estar disponible con anterioridad.⁴⁷ Era una pieza de estilo moderno, con respaldo en madera contrachapada con una abertura en el centro que debía facilitar su manipulación. Tenía arcos entre las patas, como era usual en los modelos más modernos de Kohn desde el 1900. El dato de que las sillas del Casino eran de Kohn y no de otro fabricante parece indicar que Le Corbusier continuaba confiando en la firma que en su día había visitado en Viena.

Visita a la tienda de París (1913)



Fig. 7. Tarjeta postal de París (1901 ca.) A la derecha la tienda de Kohn.

Buscando muebles para el apartamento de Salomon Schwob, situado en un edificio neo-barroco, Le Corbusier estuvo en París varios días en otoño de 1913 visitando museos y tiendas para localizar lo más apropiado para los gustos historicistas de su cliente y acordes con el estilo barroco del edificio en que se encontraba el apartamento.⁴⁸ Entre otros establecimientos Le Corbusier estuvo en la tienda de Kohn, otro lugar emblemático del mueble vienés en Francia en cuya decoración intervinieron sin duda los artistas vieneses (Figs. 7 y 8).⁴⁹ Pero no tenemos documentación sobre esta visita de Le Corbusier ni sobre si hubo resultado, aunque la impresión que debió tener de la misma no debía ser muy diferente de la que tuvo en el *showroom* de Viena cinco años antes. La tienda, en la *Avenue Ledru Rollin 88/Rue du Faubourg Saint Antoine 109*, abrió, según los anuncios de la época, en 1901 y su historia terminó en 1914 cuando fue saqueada por pertenecer a ciudadanos “enemigos” en la Primera Guerra Mundial y no ser un establecimiento *esencialmente* francés. Ese mismo año, en 1914, Le Corbusier recomendó “sillas vienesas” para el estudio de Marcel Levaillant.⁵⁰



Fig. 8. Interior de la tienda de Kohn en París. Jacob & Josef Kohn. *Catalogue spécial pour la France* (1904).

Ahora bien, se puede preguntar ¿por qué Le Corbusier fue a la tienda de Kohn en París después de la supuestamente desagradable experiencia de la visita a la tienda en Viena? El establecimiento estaba en el barrio más importante para el comercio del mueble, enfrente de *Mercier Frères* situado en el nº 100 de la *Rue du Faubourg Saint Antoine*. Quizá, a pesar de todo, el arquitecto recordara que dicho establecimiento era - "...de lo más bonito en su estilo en Viena"- como decía en su carta a L'Eplattenier, y apreciara el creciente prestigio de Hoffmann, y decidiera visitar la tienda igualmente por si encontraba mobiliario adaptado al estilo que buscaba porque la casa Kohn también hacía mueble historicista, imitando estilos del pasado en madera curvada.

Mueble curvado en la Villa La Roche-Jeanneret (1925)

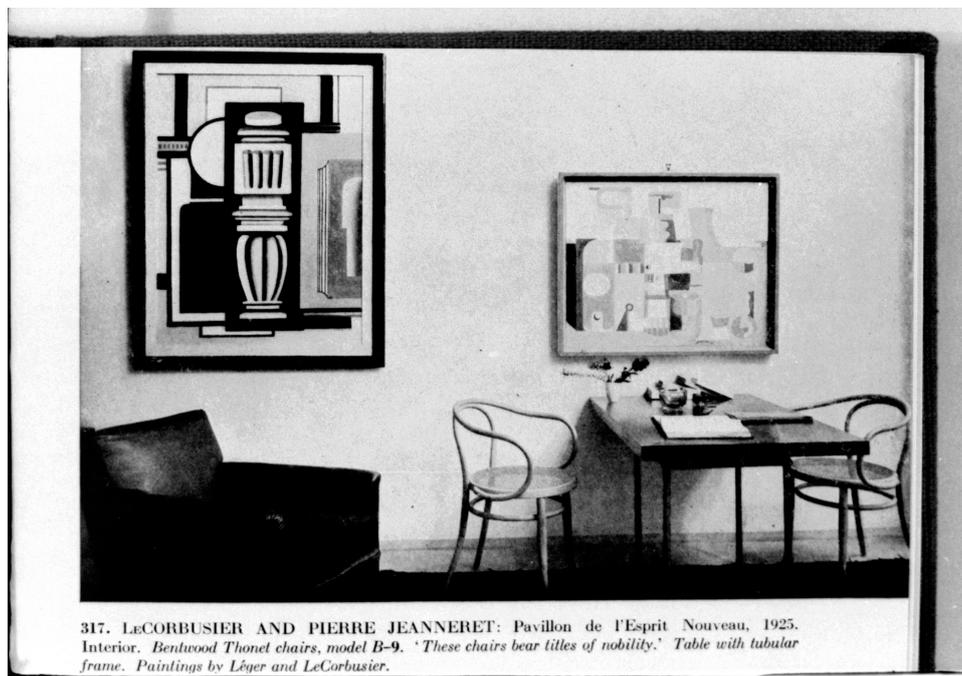
Traemos a colación brevemente la Villa La Roche-Jeanneret porque su mobiliario es la base del que se encontró después instalado en el Pabellón de la Exposición de 1925. En esta villa se introdujeron muebles posiblemente de Thonet, particularmente sillones y sillas del modelo nº 18 que aparecen reproducidos en la publicación *L'Art décoratif d'aujourd'hui*.⁵¹ El modelo nº 18 era el segundo más barato del catálogo de Thonet, después de la famosa silla nº 14, y salió al mercado en 1876 obteniendo un gran éxito por su ligereza y estabilidad al estar unida la pieza interior del respaldo al asiento.⁵²

Había en el interior de la villa sillas de nodriza de madera curvada, bajas y con el asiento algo inclinado, un "mueble tipo" para la específica función que se le asignaba y que era común en los catálogos de los fabricantes de Viena, pero en el caso concreto eran el nº 1118 del catálogo de Kohn. También se mostraban en el comedor varios sillones de la misma firma que en su catálogo llevaban el nº 712, en el apartado de los sillones de escritorio.⁵³ Parte del equipamiento de la instalación de la Exposición de 1925 procedía efectivamente de la *Ville La Roche-Jeanneret*.⁵⁴

El sillón de escritorio del Pabellón de *l'Esprit Nouveau* (1925)

La Exposición internacional de artes decorativas de París de 1925 estuvo organizada por el Ministerio Francés de Industria y Comercio con la idea de fomentar un mercado para las artes decorativas alejando a los productos extranjeros. Pero la instalación de Le Corbusier, con el título de "*Pavillon del Esprit Nouveau*" (Fig. 9) era, en forma de un piso piloto, una antítesis del modelo de Arte decorativo que la exposición pretendía promocionar.⁵⁵

Como hemos señalado, en el edificio de Le Corbusier destinado a dicha Exposición había al menos seis sillones nº 712 de la casa Kohn que procedían de la *Ville La Roche-Jeanneret*⁵⁶ y que la mayoría de las publicaciones sobre el tema denominan como sillones "Thonet". Aunque aquí consideramos de forma separada los temas de arquitectura y mobiliario, hay que reconocer que, en la perspectiva de las relaciones entre ambos aspectos, eran conceptos inseparables en la instalación que integraba la pintura, los muebles, la escultura, la policromía y la arquitectura en un marco colaborativo. Por ejemplo, los sillones estaban lacados en gris, como para disimularlos, integrándose de este modo mejor en la arquitectura⁵⁷, pero parece como si Le Corbusier quisiera hacerlos desaparecer.⁵⁸ La sala de estar del Pabellón fue reconstruida por el propio Rüegg y Silvio Schmed en el *Museum für Gestaltung de Zürich* en 1987.⁵⁹ Realmente hay algunas diferencias entre los modelos del sillón de escritorio de aquella época fabricados por Thonet y por Kohn, diferencias que incluso se aprecian en las ilustraciones de los catálogos (Fig. 10). El de Kohn tiene la barra que forma los dos apoyabrazos un tanto ondulada -como el modelo de la instalación de Le Corbusier- mientras que el diseño de los apoyabrazos del modelo de Thonet era más horizontal.⁶⁰



317. LECORBUSIER AND PIERRE JEANNERET: Pavillon de l'Esprit Nouveau, 1925. Interior. Bentwood Thonet chairs, model B-9. 'These chairs bear titles of nobility.' Table with tubular frame. Paintings by Léger and LeCorbusier.

Fig. 9. Sala de estar del Pabellón de *l'Esprit nouveau* en una publicación de 1955 con la indicación de "sillón B 9 de Thonet". *ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv/Fotograf: Photographishes Institut der ETH Zürich/PL_55-m-0094/CC BY-SA.40.*

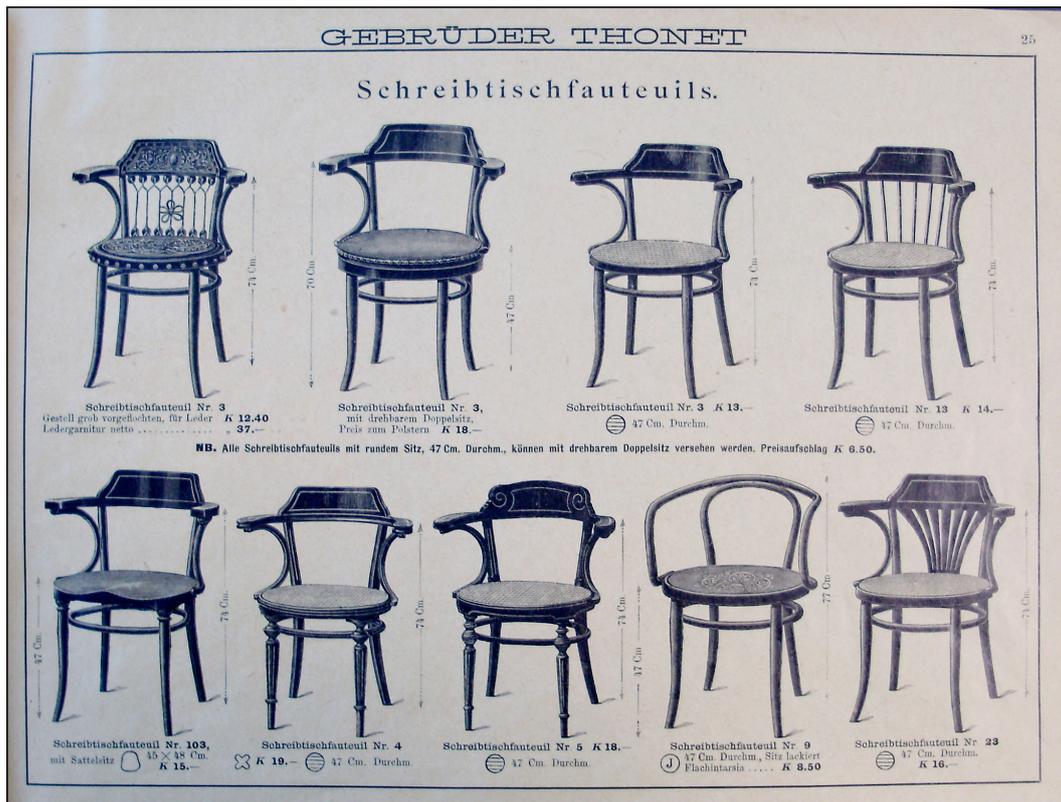


Fig. 10. Suplemento al catálogo de Hermanos Thonet (1903). Archivo del autor.

Arthur Rüegg, en su monografía del año 2012 sobre el mobiliario de Le Corbusier, indica que el modelo de sillón del Pabellón era de “Jacob & Josef Kohn/Thonet Frères (Viena/París)”.⁶¹ En una publicación bastante anterior, de 1987, el mismo autor da más detalles sobre la historia del famoso sillón:

El examen de los sillones de escritorio que subsisten del mobiliario de Raoul La Roche y que corresponden exactamente a los del Pabellón, muestra que se trata de modelos marcados al fuego de la Sociedad Kohn, pero que, sobre ciertas piezas, la marca estaba cubierta con una etiqueta Thonet. Igualmente, en los boletines de transporte el nombre Kohn está tachado y reemplazado a mano por el de Thonet.⁶²

La pregunta que cabe hacerse entonces es ¿de quién eran realmente los sillones de escritorio de la instalación de Le Corbusier en 1925? Quizá el re-etiquetado de los sillones, -en principio una burda falsificación- respondía a realidades de la conflictiva vida intra-corporativa dado que en aquellos años se habían unido las empresas principales de mueble curvado en un conglomerado. Primero se produjo la unión de Kohn y Mundus, en 1917.⁶³ Posteriormente, en 1923 se unió Thonet, ya transformada en sociedad por acciones: “Thonet-Mundus-Kohn”.⁶⁴ Kohn había sido el rival más importante de Hermanos Thonet durante su existencia así que la conflictividad sobre la primacía de las marcas continuaba en cierta forma dentro del mismo grupo de empresas y posiblemente se optó por el nombre de más prestigio histórico. Como explica Christopher Wilk, en los años veinte hubo un resurgimien-

to temporal del mueble de madera curvada y el “nombre Thonet continuaba siendo identificado con mueble de madera curvada en las mentes del público” y “la publicación tanto de habitaciones de exposición y edificios de nueva construcción e interiores en periódicos de arte, arquitectura y diseño extendieron la renovada popularidad del mueble Thonet”.⁶⁵

Kohn dejó de existir en Europa en los años treinta: en 1932 el nombre de Kohn desaparece de la denominación de la empresa en Alemania y en 1937, a las vísperas de la Segunda Guerra Mundial cesa su producción. En los Estados Unidos, a pesar de la fusión de 1922, *Thonet Brothers inc.* y *Kohn-Mundus* funcionaron como marcas separadas -probablemente por motivos comerciales- de ahí que en ese país se editaran catálogos bajo la marca *Kohn-Mundus* hasta los años cuarenta, pero con los mismos modelos que Thonet.⁶⁶ Se conserva en los archivos del Museo Regional de Vsetin, en la República Checa, una fotografía de la fachada de la tienda de Jacob & Josef Kohn en Viena de los años treinta aproximadamente (Fig. 11) en cuyo escaparate pueden leerse, en letras más pequeñas, las palabras “Gebrüder Thonet”, reflejándose así el hecho de la fusión empresarial y el dato de que Thonet y Mundus utilizaban en esos años las oficinas de Kohn en *Elisabethstrasse 24* como cuartel general tal como reflejan los anuncios de la época.⁶⁷

La explicación de Arthur Rüegg, de acuerdo con estos hechos, es que “Thonet y Kohn-Mundus que se habían fusionado en 1922 para convertirse en el consorcio de fabricantes de muebles más importante del mundo intercambiaban sus productos” pero “aunque Le Corbusier se refería siempre al nombre de Thonet, él trabajaba manifiestamente en aquella época con los modelos más compactos y más elegantes de J. J Kohn...”.⁶⁸



Fig. 11. Tienda de Kohn en Viena (1930 ca.). Museo Regional de Vsetin (República Checa).

Los sillones de las edificaciones de Le Corbusier en Stuttgart en 1927 eran ya el modelo de Thonet (llamado número 9 desde el catálogo de 1903, después 6009 y finalmente B 9). En efecto, en cuanto a las críticas del mobiliario de las casas de Le Corbusier en 1927, Arthur Rüegg escribe:

...el equipamiento de muebles era poco más que una reedición de los expuestos en el *Pavillon de l'Esprit Nouveau*: había un sillón de escritorio Thonet que, a diferencia del de París, no estaba pintado de gris (ni era un sillón de escritorio Kohn, que es el que Le Corbusier generalmente prefería en esa época).⁶⁹

Esta observación es interesante porque da a entender claramente que Le Corbusier prefería a Kohn para su sillón de escritorio. Pero la marca es la marca.⁷⁰

La ceremonia de la purificación. El manifiesto “Thonet”

La explicación de por qué Le Corbusier utilizó este modelo de sillón, primero de la casa Kohn -rebautizado como Thonet- (1925) y después de Thonet (1927), es porque se trataba de un elemento estandarizado que el arquitecto introducía sistemáticamente en sus interiores -con funciones de sillón de trabajo y para un comedor- por razones ideológicas asociadas a la valoración del concepto de la industria como mecanismo de depuración formal y a esa idea que tenía de la vivienda como “máquina de habitar”.⁷¹ Pero hay una cierta contradicción entre el interés por cambiar la identidad de los sillones y la idea de que eran productos anónimos por el hecho de que estaban fabricados industrialmente.⁷²

La depuración formal que representan estos muebles⁷³ la podemos asociar al proceso de producción porque se trata de un mueble fabricado con barras de madera primero vaporizadas y después curvadas en moldes metálicos de un modo seriado en fábricas. La introducción de la larga barra de madera en un tanque de vapor cumpliría la función simbólica de una ceremonia de purificación de la materia. El posterior uso del molde metálico para curvar la madera conduce inexorablemente, con un perfeccionamiento técnico, a la intercambiabilidad de las piezas y a la seriación, de modo que no se hace una silla tras otra como si fuera un procedimiento artesanal, sino que se fabrican en serie sus diversas piezas que luego se atornillan indistintamente. El resultado del proceso purificador, es la producción de un “objeto-tipo” perfecto para satisfacer una “necesidad-tipo”.⁷⁴

Sin embargo, en 1926 el propio Le Corbusier ofrece una explicación, por así decir más poética, de la elección de este sillón, en uno de los párrafos más repetidos de la historiografía del mueble de madera curvada, que podríamos calificar de “manifiesto Thonet”:⁷⁵

Hemos introducido en el Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, al igual que en nuestras residencias privadas o en nuestras pequeñas casas obreras, el humilde sillón Thonet de madera vaporizada, ciertamente el más sencillo entre los sillones del mejor mercado. Y creemos que este sillón, del que miles de ejemplares amueblan nuestro continente y las dos Américas, tiene dignidad, en tanto que su simplicidad es un concentrado de formas susceptibles de armonizarse con el cuerpo.⁷⁶

Un par de años antes, en 1924, Adolf Loos había escrito estas palabras: “Alguna vez, en el transcurso de 1895, estando en América, comprendí que una silla Thonet es la silla más moderna”.⁷⁷

En *l'Art Décoratif d'aujourd'hui* Le Corbusier, distinguiendo entre la pasión que se aplica al arte de la estricta función de las “maquinas tipo”, señala:

quedan a nuestro alrededor unos utensilios *a los que solemos llamar muebles*. En su larga y minuciosa preparación en la fábrica, la silla Thonet adopta su peso, su calibre, adopta unas disposiciones que permiten una buena prensión; sus perfeccionamientos imperceptibles son los mismos que mejoran un motor, cuya poesía consiste en girar bien y que no sea excesivamente caro [...].⁷⁸

Es realmente una explicación que refleja el purismo de Le Corbusier y el gusto por las cosas sencillas, económicas y objetos-tipo “susceptibles de armonizarse con el cuerpo”.⁷⁹ El sillón del Pabellón de 1925 es realmente un modelo “purificado”, desnudo y esquelético.⁸⁰

Pero con la frase arriba transcrita, en perspectiva histórica, Le Corbusier consiguió dar un giro, quizá definitivo, en sentido publicitario, a la primacía de la marca “Thonet” dentro del conglomerado de empresas que eran inicialmente “Thonet-Kohn-Mundus”, teniendo en cuenta que los sillones del Pabellón eran originales de la casa Kohn. Una gran operación propagandística para la marca Thonet en perjuicio de la marca Kohn. En definitiva, no es extraño que uno de sus discípulos, Georges Candilis, dedicara a Le Corbusier uno de los libros más bien contruidos sobre el mueble curvado, con estas palabras: “Este libro está dedicado a la memoria de Le Corbusier, primer admirador de la calidad de los muebles Thonet. Una calidad siempre válida, con independencia de modas y estilos”.⁸¹

Sobre la producción y el diseño del sillón “Le Corbusier”

Se han vertido ríos de tinta sobre el sillón de madera curvada ahora llamado, sobre todo en los círculos de arquitectos, “Le Corbusier”, el que utilizó casi obsesivamente como objeto de mobiliario para interiores también en los años siguientes. Este sillón, ligero -y por tanto de gran movilidad- y transparente, está formado por seis piezas de madera curvada: las dos patas delanteras, el anillo de refuerzo, el asiento, la pieza que forma los apoyabrazos y la que forma las patas traseras uniéndose al respaldo en una delicada línea. Un sillón construido con economía y estandarizado, convertido en un icono del mobiliario de madera curvada por los arquitectos del Movimiento Moderno. Con el tiempo fue calificado directamente como la “silla de Viena”, a título de sillón de escritorio número B 9 de Thonet.⁸² Todavía se fabrica y se comercializa con éxito actualmente bajo la numeración 209.⁸³

En la bibliografía más usual sobre Thonet, incluida la más reciente de instituciones como el MAK, el *Vitra Design Museum* o la *Neue Sammlung* de Munich se sitúa la edición de este sillón -las fechas han ido retrasándose con el paso del tiempo- entre 1900 y 1904, “aproximadamente”.⁸⁴ En efecto, se encontraba por primera vez en un extracto del catálogo de Hermanos Thonet de junio de 1903. Pero ya se veía que esta atribución no tenía mucho recorrido porque iban

apareciendo indicios de que el sillón existía anteriormente, por su aparición en cafés, como el Café Ronacher en Viena en 1901-1902, o en catálogos de mueble curvado como el de *Ungvärer Möbelfabrik* de 1900 publicado por Graham Dry.⁸⁵

Existe un acuerdo entre los especialistas sobre la idea de que la aparición de un catálogo, en ausencia de otros datos, es una prueba fehaciente para datar la edición de un modelo de mobiliario curvado. El problema es que no se encontraban catálogos de Kohn de alrededor del 1900. Sin embargo, esto ha cambiado en los últimos años. Primero un cartel de la tienda de Kohn en París que puede datarse en 1901, cuando abrió la nueva tienda en la *Rue du Faubourg Saint Antoine* n° 109.⁸⁶ En un catálogo francés que puede datarse en 1900 aparece el sillón n° 12 como modelo “deposé”.⁸⁷ Pero la prueba definitiva es el extracto de catálogo de Kohn de 1899 que se conserva en la biblioteca del Museo de Artes Decorativas de Praga (Fig. 12).⁸⁸ La fecha es definitiva porque en el extracto del catálogo de Kohn de 1898 -que sí es conocido- este modelo no aparece. El sillón de escritorio más económico, el sillón “Le Corbusier”, lleva el número 12/B (la “B” responde a “bureau-fauteuil”). Después de 1900 Kohn modificó la numeración y en los catálogos aparece con el número 712.



Fig. 12. Extracto del catálogo de Kohn de 1899. Biblioteca del Museo de Artes Decorativas de Praga.

Constatado que la primera empresa que introdujo el “sillón Le Corbusier” fue Kohn en 1899 y que los sillones del Pabellón de *l’Esprit Nouveau*

eran originalmente de Kohn, nos podemos preguntar ¿Quién fue el diseñador del sillón de escritorio *anónimo* número 12 (712)? No se sabe con certeza, pero Giovanni Renzi en su libro sobre *Il mobile moderno* (2008) sugiere -y yo lo comparto- que es debido al “genio creativo” de Gustav Siegel, diseñador contratado por Kohn en 1899.⁸⁹ Además, el famoso sillón que Siegel presentó en la Exposición Universal de París de 1900, el nº 715 del catálogo, supone una continuidad lineal en el diseño con el sillón de escritorio número 12 (712) que refuerza esta hipótesis. De Siegel se sabe poco, más allá de reconocerse ya como uno de los diseñadores más destacados de mueble curvado del Siglo XX. Lo sorprendente es que Siegel se mantuvo como diseñador en el grupo “Thonet-Kohn-Mundus” en la época de las fusiones, en los años veinte, y no hay constancia de que reivindicara nunca la autoría sobre el sillón “Le Corbusier”, aunque esta falta de reivindicación personal sobre sus propios diseños fue una constante en su vida, quizá un poco apabullado por el prestigio de su maestro Hoffmann. Si esta atribución del diseño del sillón a Siegel fuera correcta, paradójicamente, el sillón anónimo de Le Corbusier podría haber encontrado a su diseñador.

El triunfo del metal

Le Corbusier, respecto a determinado mobiliario de madera curvada, le pareció que era un reflejo de sus ideas positivas sobre la industria y un ejemplo de mueble depurado por la seriación, y económico, que el mercado avalaba. Entre la utopía del artesanado y la apología de la industria, Le Corbusier optó por lo segundo decididamente. De este modo, en algunas ocasiones el mueble de madera curvada, concretamente el sillón de escritorio número 712 de Jacob & Josef Kohn y el B 9 de Thonet, tuvo protagonismo en la experiencia de Le Corbusier en tanto que “equipamiento doméstico” integrable en la arquitectura. Quizá el rechazo al decorativismo de la *Secession* vienesa que experimentó en su viaje a Viena de 1908 contribuyó en alguna medida a conformar la mentalidad moderna de Le Corbusier, más deudor, sin ninguna duda, de las tesis de Loos que de las de Hoffmann.⁹⁰

En 1928, en el *Salon des Artistes Décorateurs* de París, Charlotte Perriand, estrecha colaboradora del arquitecto, expuso con gran repercusión su “salle a manger” con mueble de acero tubular.⁹¹ El año siguiente, Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand presentaron en el Salón de Otoño bajo el título de “equipamiento interior de una habitación” los modelos de mueble de acero tubular producidos por Thonet, que financió la instalación⁹², entre ellos el “clásico del diseño” -en los catálogos de la época modelo B 306- la *chaise-longue* de reglaje continuo. En el mismo Salón de 1929 expuso su mobiliario de acero tubular el colectivo de diseñadores alemanes de la *Werkbund*. Para consolación de los nostálgicos de la madera se dice que la *chaise-longue* de Le Corbusier-Jeanneret-Perriand está inspirada formalmente en el balancín-cama de madera curvada de Hermanos Thonet, quizá porque una de las opciones que se ofrecía en teoría era la de montarse en una estructura elíptica que permitía el balanceo.⁹³ En enero de 1929 “Thonet-Mundus” -de Kohn ya ni se hablaba en Europa- había lanzado un concurso internacional de diseño en madera curvada, que fue un fracaso, en cuyo jurado debía estar Le Corbusier junto a arquitectos y diseñadores

como Pierre Jeanneret, Gerrit Rietveld, Josef Frank, Bruno Paul, Adolf Schneck y Gustav Siegel, pero al parecer finalmente Le Corbusier no participó en las deliberaciones.⁹⁴

En *l'Art décoratif d'aujourd'hui*, en el capítulo sobre “las consecuencias de la crisis”, Le Corbusier había anticipado la crisis del mueble de madera curvada señalando:

Y con el fin de ilustrar todo el conjunto de consecuencias, vamos a detenernos en un ejemplo: la construcción con madera, que es la base del mueble y, por consiguiente, de las artes decorativas. Ante todo, afirmemos sin dilación que no existe ningún motivo para que la madera siga siendo la materia prima esencial del mobiliario. Cuando se la requiera, la industria propondrá en seguida nuevos compañeros: el acero, el aluminio, el cemento (con sus preparados), la fibra y... ¡quién sabe!⁹⁵

Premonitorio: Charlotte Perriand, en un debate de la revista *The Studio* en 1929 sobre la pretendida superioridad del metal sobre la madera llegó a decir que el metal cumplía un papel respecto al mobiliario equivalente al del cemento en la arquitectura⁹⁶ y a partir de entonces el metal cobró protagonismo en los círculos básicamente elitistas de los arquitectos del Movimiento Moderno.⁹⁷

Mientras tenía lugar el Salón de Otoño, en octubre de 1929, Le Corbusier decía en una conferencia en Argentina:

El mobiliario es: unas mesas para trabajar y para comer, unas sillas para comer y trabajar, unos sillones de diversas formas para descansar de diversas maneras y unos casilleros para guardar los objetos de nuestro uso [...] los utensilios que responden a estas funciones son fáciles de definir y el progreso, al aportarnos nuevas técnicas, el tubo de acero, la plancha ondulada, la soldadura autógena, nos proporciona unos medios de realización infinitamente más perfectos y más eficaces que antiguamente.⁹⁸

Un punto de vista *moderno* que apostaba definitivamente por el triunfo del metal y las nuevas tecnologías.

NOTAS

¹ En este artículo utilizamos indistintamente los nombres de “Jeanneret” y “Le Corbusier”, aunque este último no fue adoptado por el arquitecto hasta los años veinte.

² Vid. Arthur Rüegg (Ed.), *Charlotte Perriand: livre de bord 1928-1933*, (Basel: Birkhäuser-Publishers for Architecture, 2004), 64, donde aparece el prospecto de Thonet de 1931 con los muebles producidos; y George H. Marcus, *Le Corbusier: inside the machine for living: furniture and interiors*, (New York: Monacelli, 2000), 94-160. Una de las principales contribuciones en el diseño de mobiliario de Le Corbusier se centró en los “cassiers”: vid. Arthur Rüegg, “Hacia la abstracción: el diseño de muebles como laboratorio para la expresión arquitectónica”, en: *La recherche patiente. Le Corbusier: cincuenta años después-Fifty Years Later*, (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2017), 288-303.

³ Vid. M. Villanueva Fernández y H. García-Diego Villarías, “Sobre una caracterización «corbuseriana» del mobiliario moderno”, *Le Corbusier, 50 years later. International Congress, Valencia 18th-20th november 2015*, Universidad Politécnica de Valencia: <http://dx.doi>.

org/10.4995/LC2015.2015.569. Sobre los interiores y el mobiliario *vivido por el* arquitecto vid. Arthur Rüegg, “Autobiographical interiors: Le Corbusier at home”, en: Alexander von Vegesack (Ed.), *Le Corbusier. The Art of Architecture*, (Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007), 117-145.

⁴ Vid. sobre la influencia de esta exposición en Le Corbusier: Pedro Feduchi, “Juegos de compás. Le Corbusier y los muebles”, en: *Le Corbusier: museo y colección Heidi Weber*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), 32-47, (36 y 43).

⁵ Stanislaw von Moos, (Ed. de Jan de Heer), *Le Corbusier, elements of a synthesis*, (Rotterdam: 010 Publishers, Third rev. and expanded edition, 2009), 22.

⁶ Jean-Louis Cohen, *Vida y obra de Le Corbusier*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 35, se refiere a este viaje como “desventuras vienesas”.

⁷ Según William J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, (Oxford: Phaidon, 1986), 23, “L’Eplattenier had led them to believe that the capital of the Austro-Hungarian empire was also the hub of modern architecture...”

⁸ Vid. José Ramón Alonso Pereira, *El París de Le Corbusier*, (Barcelona: editorial Reverté, 2015).

⁹ William J. R. Curtis, *Op. cit.*, 24.

¹⁰ Arthur Rüegg, in collaboration with Klaus Spechtenhauser, *Le Corbusier: Furniture and Interiors 1905-1965*, (Zürich: Fondation Le Corbusier/Scheidegger & Spiess, 2012), 29 y nota 50 (72), donde explica los orígenes de esta historia.

¹¹ Allen H. Brooks, *Le Corbusier’s formative years: Charles Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, (Chicago & London: University of Chicago Press), 1997, 117 y 119.

¹² Maximilien Gauthier, *Le Corbusier; biografía d’un architetto*, (Bologna: Zanichelli, 1987, (primera edición 1944)), 13; y Alexander Tzonis, *Le Corbusier. The poetics of machine and metaphor*, (London: Tames and Hudson, 2001), 22.

¹³ Cfr. Ricardo Daza, *Tras el viaje a Oriente. Charles Édouard Jeanneret-Le Corbusier*, (Barcelona: Fundación Arquía, 2015), 35-39.

¹⁴ Allen H. Brooks, *Op. cit.*, 148 y nota 30 señala que “...after becoming an admirer of Hoffmann’s Work and being impressed by his international fame, Jeanneret regretted the opportunity he had lost and falsely implied that he had worked in Hofmann’s office -an assertion grossly exaggerated by several biographers”.

¹⁵ *Memorandum of the Firm Jacob & Josef Kohn, Wsetin, for the Centennial Exhibition Philadelphia 1876*; Philadelphia Museum of Art. Museum Library.

¹⁶ Sobre esta etapa del diseño de mueble curvado vid. Christian Witt-Döring, “Bent-wood production and the Viennese avant-garde: the Thonet and Kohn Firms 1899-1914”, en: *Bent-wood and Metal Furniture 1850-1946*, (New York: The American Federation of Arts, 1987), 95-120.

¹⁷ Vid. Julio Vives Chillida, *Muebles de Viena de Jacob & Josef Kohn. Exposiciones, diseño gráfico y tiendas*, (Amazon Publisher’s, 2019), 60-61.

¹⁸ Cfr. Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 20-21.

¹⁹ Sobre la intensa influencia de Loos en Le Corbusier vid. María Villanueva Fernández, *(Una) caracterización del mobiliario moderno. Adolf Loos, Walter Gropius, Le Corbusier*, (Pamplona: EUNSA, 2020), 155, 168, 176, 186, 194-197, y 200.

²⁰ Adolf Loos, “El mueble de asiento” (“Das Sitzmöbel”, *Neue Freie Presse*, Viena, 19 de junio de 1898), en: Adolf Opel y Josep Quetglas, (Eds.), *Adolf Loos. Escritos I. 1897-1909*, (Madrid: El croquis editorial 1993), 76-81, (80 y *passim*).

²¹ Texto traducido por el autor de: Marie-Jeanne Dumont (Ed.), *Le Corbusier. Lettres à ses maitres*. Vol II. *Lettres à Charles l’Eplattenier*, (Paris: éditions du Lintreau, 2006), 120-122. Las cursivas se encuentran en el texto original citado. Una parte de la carta esta reproducida

por Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 27, en inglés y transcribe el original en francés en nota 44 (72). En el texto de Marie-Jeanne Dumont, en vez de la palabra “grosse” (grande) transcrita en la nota 44 del libro de Rüegg -y que nosotros también adoptamos pues puede ser un error ortográfico-, aparece la palabra “gosse” (niño).

²² Según Brooks, *Op. cit.* 122: “On february 26 he sent L’Eplattenier a watercolor sketch of some modern furniture displayes at the J. & J. Kohn showrooms, a store selling Works by Moser and Hoffmann, and he derided these table and chair designs as dubious «novelties» that served only to prove that viennese design had nothing of worth to offer”.

²³ Giovanna Massobrio y Paolo Portoghesi, *Casa Thonet. Storia dei mobili in legno curvato*, (Torino: Laterza, 1980), 22 (sin referencia a fuente), traducción del autor. Piero Bottoni (Milán 1903-1973) fue el arquitecto delegado italiano en las reuniones de la CIAM entre 1929 y 1949.

²⁴ En una nota de la editora Marie-Jean Dumont, *Op. cit.*, 122, se indica que “la feuille de croquis de meubles en couleur publiée ici avait été séparée de la lettre, mais figurait bien dans le fonds de lettres conservé par L’Eplattenier...”. Junto al texto (123) se reproduce el croquis en blanco y negro con el pie de foto: “meubles modernes vus par Édouard dans une boutique de Vienne et dessinés à l’intention de son maître”.

²⁵ Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 26, con el pie de fotografía: “Modern Furniture spotted at Jacob & Josef Kohn, Burgring 3, Vienna, sketched for Charles L’Eplattenier in february 1908. Pencil ink and watercolor on paper. FLC. Paris”. Para este autor estos dibujos sólo eran un modo de responder a L’Eplattenier. En el libro de Jean-Louis Cohen y Tim Benton, *Le Corbusier le grand*, (N.Y.: Phaidon, 2008), 25 está reproducido el dibujo también en color, pero se indica erróneamente que se trata de diseños de muebles de Charles L’Eplattenier.

²⁶ Página 18 del prospecto de 1906, que se trata más adelante.

²⁷ Vid. un ejemplar en: Giovanni Renzi, *Il mobile moderno. Gebrüder Thonet Vienna. Jacob & Josef Kohn*, (Milano: Silvana Editoriale, 2008), 222. Este sillón -atribuido a Moser- se puede apreciar en la colección del Musée d’Orsay.

²⁸ Vid. *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, (München: Prestel, 2008), 417.

²⁹ Christian Brandstätter, *Design der Wiener Werkstätte 1903-1932*, (Wien: Brandstätter, 2003), 126-127, imagen reproducida en 127.

³⁰ Página 5 del prospecto.

³¹ *Das interieur. Wiener Monatshefte für Angewandte Kunst*, IX Jahrgang, 1908, p. 28.

³² Cfr. Julius Eckstein, (Ed.), *First Austrian Bentwood Furniture Manufacturing Company (Limited). Jacob & Josef Kohn*, (Berlin-Viena: *Historisch.biographische blatter*, 1902).

³³ Cfr. Giovanni Renzi, *Il mobile moderno...op. cit.*, 19 y 21. A nuestro entender se trata de un error. En este libro pueden verse algunas reproducciones del prospecto en su versión inglesa en 55, 62, 76, 87, 106, 150, 160 y 168. También acepta esta concepción del prospecto como catálogo “especial” de la Exposición austriaca de Londres Eva B. Ottillinger (Hg.), *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten*, (Wien: Museen des mobiliendepots-Böhlau, catálogo de exposición, 2018), 51. Si el prospecto recogiera, como se dice, imágenes de dicha exposición sería incomprensible que se hubiera publicado también una versión en italiano.

³⁴ Consta su participación en el catálogo: *Imperial-Royal Austrian Exhibition, 1906, Earl-Court, Daily Programm-Official Guide and Catalogue*, (London Exhibitions Ltd.), 60.

³⁵ Se publicaban anuncios de Kohn en los catálogos de la *Secession* de varios años indicando “Wien, I. Burgring 3. Schlafzimmer, Speisezimmer, Salonmöbel in modernem stile”: vid. por ejemplo, *XVII Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Katalog, Wien, Marz-Mai, 1903, sección de anuncios.

³⁶ En el suelo de varios interiores del prospecto (16 a 30) se aprecia una decoración en forma de cuadrados, típica del estilo de Hoffmann, igual a la que utilizó, por ejemplo, en la cocina del

Palacio Stoclet y en el Cabaret Fledermaus. En el comedor de las fotografías de las páginas 4, 5 y 8 hay una alfombra con un diseño también de este arquitecto, el que utilizó en 1902 en las alfombras de un salón de la Casa Henneberg - Daniele Baroni y Antonio D'Auria, *Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte*, (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1984), 43- y también en un salón del apartamento Salzer - Christian Witt-Döring, (Ed.), *Josef Hoffmann. Interiors 1902-1913*, (Munich: Prestel-Neue Gallery, 2006), 180-181, libro que, por otra parte, no recoge ninguno de los interiores que aparecen en el prospecto de Kohn.

³⁷ Cfr. la página 12 del prospecto. La denominación de “Ladies writing room” consta en su versión inglesa. El anuncio se publicó en: *The Art Revival in Austria. The Studio*, (special number), 1906, add. 2.

³⁸ Sobre el problema de la atribución de autoría en el caso de Hoffmann-Moser *vid.* Christian Witt-Döring, “Bentwood... *loc. cit.*”, 110. Es conocido que en los primeros años de la *Secession* y de los Talleres Vieneses, ambos compartían la realización de obras de un modo muy estrecho -como, por ejemplo, la tienda de Kohn en Berlín en 1905 (Leipzigerstrasse, 40)- o hacían piezas muy similares, al modo de una escuela artística que abarcara a ambos.

³⁹ Cfr. el modelo del prospecto, que lleva el nº 721 del catálogo, en: Giovanni Renzi, Manuela Lombardi Borgia, *La poltrona moderna/The Modern Armchair*, (Milano: Fondazione Gruppo Credito Valtellinesi, 2018), 34-35, por referencia al sillón nº 718 del despacho del periódico “*Die Zeit*”, obra de 1902 (28-29).

⁴⁰ La imagen del palco de la sala se publicó en la revista local *Hohe Warte*, Jahr 2, Heft 19-20, Wien, 1905-1906, 278.

⁴¹ *Vid.* *Koloman Moser 1868-1918*, (Vienna: Leopold Museum, Munich: Prestel, 2007), 122.

⁴² Se encuentra el catálogo especial para Francia de 1904, en el que se reproducen las dos imágenes (78 y 79), en las bibliotecas del MAK en Viena y del Victoria & Albert Museum. Este autor dispone de un ejemplar en su archivo. En el catálogo belga de 1906 se reproduce el dormitorio de la Exposición de Viena de 1900-1901 en la página 69 del catálogo y algunos otros dormitorios que se encuentran en el prospecto, en concreto los de las páginas 15, 19, 23 y 25. El catálogo belga está reproducido en el libro de Giovanni e Chiara Renzi, *Curve e Biondi Riccioli Viennesi. Mobili in faggio curvato da Michael Thonet ad Antonio Volpe*, (Milano: Silvana Editoriale, 2000), anexo 2.

⁴³ *Deutsche Kunst und Dekoration*, Band XV, Oktober 1904-März 1905, 88.

⁴⁴ Es curioso que Le Corbusier utilizara para sus muebles de asiento la expresión “máquina para sentarse” que era el nombre que recibía el sillón de respaldo reclinable y reposapiés extensible de Josef Hoffmann, producido por Kohn, que se hizo popular a partir de la *Kunstschau Wien* de 1908. En el texto de esta fotografía del prospecto del famoso sillón “Morris” hay una errata, al indicar “Morys”.

⁴⁵ Eva B. Ottillinger (Hg.), *Op. cit.*, 52-53.

⁴⁶ Arthur Rüegg, *Le Corbusier... op. cit.*, 188, con fotografía del *foyer*.

⁴⁷ Disponemos de una copia del suplemento al catálogo general de Kohn, de 1913, por cortesía de Jirí Uhlír. El modelo también se encuentra en el catálogo de 1916: Graham Dry, (Ed.), *Jacob & Josef Kohn. Der Katalog von 1916*, (München: Verlag Dry, 1980), 6 del catálogo.

⁴⁸ Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 50. Según este autor Le Corbusier hizo tres viajes a París en octubre y diciembre de 1913 para preparar el proyecto de amueblamiento lo que sería “crucial” para su carrera como “décorateur”, visitando el salón de otoño de 1913 y varias tiendas entre ellas la de Kohn: *Ibid.*, 190. También menciona esta estancia Jose Ramón Alonso Pereira, *Op. cit.*, 80.

⁴⁹ *Vid.* Julio Vives Chillida, “Una visita a la tienda de muebles Kohn, en París”, *Estudio del mueble-Revista de la Asociación para el estudio del mueble*, noviembre de 2007, Núm. 06, 8-11.

⁵⁰ Cfr. Arthur Rüegg, “Marcel Levaillant and «la question du mobilier»”, en: Stanislaus von Moos and Arthur Rüegg, (Eds.), *Le Corbusier before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907-1922*, New Haven/London: Yale University Press, 2002, 109-132, (116 y 254). Por otra parte, se ve en las abundantes fotografías del taller del pintor Amédée Ozenfant (1866-1966) en París, otra obra de Le Corbusier (1924), una única silla que es el modelo nº 20 de Thonet: cfr. por ejemplo, Xavier Monteys, *Le Corbusier: obras y proyectos*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 38.

⁵¹ Ilustración de la silla y el sillón número 18 en: Le Corbusier, *El Arte decorativo de hoy*, (Pamplona: EUNSA, 2013); (primera edición en francés 1925), 41, con la indicación de “sillas Thonet (inventor de la madera curvada)”; y reproducido en: Pedro Feduchi, *Loc. cit.*, 40. Se pueden ver, por ejemplo, dos sillones número 18 en la ilustración de la galería de la chimenea: Jacques Sbriglio, *Le Corbusier: les Villas La Roche-Jeanneret*, (Paris: Fondation Le Corbusier/ Birkhäuser, 1997), 89; y Timothy J. Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret: 1920-1930*, (Basel: Birkhäuser, 2007, rev. and expanded edition), 8; pero también se encontraba una silla al menos en el comedor: Willy Boesiger, *Le Corbusier 1910-1965*, (Barcelona: Gustavo Gili, 5ª ed., 1995), 37.

⁵² Vid. Christopher Wilk, *Thonet: 150 years of furniture*, (London: Barron's, 1980), 43.

⁵³ Vid. Timothy J. Benton, *The Villas...op. cit.*, 72-73, (fotografía con cuatro sillones de escritorio de Kohn); y Jacques Sbriglio, *Le Corbusier...op. cit.*, 91.

⁵⁴ Según Arthur Rüegg “Le Pavillon de l'Esprit Nouveau en tant que musée imaginaire”, en: Stanislaus von Moos (Ed.), *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, (Berlín: Ernst & Sohn, 1987), 134-151, (141). En los interiores Le Corbusier utilizaba también un sillón de madera curvada, algo parecido al de Thonet, pero con respaldo ovalado con rejilla, que comercializaba el establecimiento francés Robert Mey y era fabricado por la empresa suiza *Horgen-Glarus A.G.* Cfr. el catálogo de la exposición con el sillón en cuestión en: Stanislaus von Moos and Arthur Rüegg, (Eds.), *Le Corbusier before Le Corbusier...op. cit.*, 254-255.

⁵⁵ Stanislaus von Moos, (Ed. de Jan de Heer), *Le Corbusier, elements of a synthesis...op. cit.*, 68-73.

⁵⁶ Sobre este punto vid. Arthur Rüegg, “Le Pavillon...loc. cit.”. En el plano que presenta el autor (136) se aprecian 6 sillones.

⁵⁷ Arthur Rüegg, “Le Pavillon...loc. cit.”, 139. Un conjunto de fotografías de la sala de estar de la instalación de 1925 en: W. Boesiger y O. Stonorov, (Pub.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1910 à 1929*, (Zurich: les éditions d'architecture Erlenbach, 1948, 5ª ed.), 98-108, (esp. 107). También, por ejemplo, en: Giuliano Gresleri, *L'esprit nouveau*, (Milano: Electa, 1979), 104 y 105; y *L'aventura de Le Corbusier 1887-1965*, (Barcelona: Palau de la Virreina, Fundació Joan Miró, (exposició del 21 de setembre al 13 de novembre de 1988), (Ajuntament de Barcelona, 1988), 36.

⁵⁸ Adolf Loos, en “La supresión de los muebles” (“Die Abschaffung der Möbel”, *Die Neue Wirtschaft*, 14 de febrero de 1924): Adolf Opel y Josep Quetglas, (Eds.), *Adolf Loos. Escritos II. 1910-1932*, (Madrid: El croquis editorial 1993), 195-197 (196), sólo reclamaba la desaparición “dentro de las paredes” de los muebles que no son móviles, como armarios, pero no de las sillas. En este aspecto Le Corbusier, a través de la estrategia de sintonizar el cromatismo del sillón con el de las paredes, parece querer ir más lejos que Adolf Loos.

⁵⁹ Puede verse una fotografía de la sala de estar reconstruida en: Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 251.

⁶⁰ Vid. en este sentido una fotografía frontal de una B 9 de Thonet de 1922 en el catálogo de exposición *Thonet & Design*, (München: Die Neue Sammlung-The Design Museum, 2019), 80. Hay una comparación de los dos modelos de sillón en: Giorgio Santoro, *Il caso Thonet*, (Roma: Scaffale, 1966), 53, que señala en el pie de imagen (la traducción al inglés está en el texto):

“The arm rests by loosing completely the horizontal portion has now acquired a dynamic aspect: the dialectic relation has no pauses”.

⁶¹ Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 250.

⁶² Arthur Rüegg en “Le Pavillon...*loc. cit.*”, 145. Traducción del autor. En otra publicación coetánea Arthur Rüegg, “Les contributions de Le Corbusier à l’art d’habiter, 1912-1937: de la décoration intérieure à l’équipement”, en: *Le Corbusier. Une Encyclopedie*, (Paris: Éditions Centre Georges Pompidou, 1987), 124-135, (127), dice que eran “sillones en madera curvada (modelo Kohn n° 712)”, sin mencionar a Thonet. Traducción del autor. Este dato del re-etiquetaje de las piezas es mencionado por Giovanni Renzi y Manuela Lombardi Borgia, *La poltrona moderna...op. cit.* 18-19.

⁶³ *Mundus* había sido organizado por el empresario Leopold Pilzer (1871-1959).

⁶⁴ Sobre este período *vid.* Jiri Uhlir, “Thonet 1900-1939: Innovation and crises”, en: Sebastian Hackenschmidt y Wolfgang Thillmann, *Bentwood and beyond. Thonet and Modern Furniture Design*, catálogo de exposición en el MAK (Viena), (Basel: Birkhäuser, 2020), 49-63.

⁶⁵ Christopher Wilk, *Thonet...op. cit.*, 83.

⁶⁶ Christopher Wilk, *Thonet...op. cit.*, 113-114. Julius Kohn (1846-1937) fue el último en implicarse en las gestiones de la empresa que fue suprimida del registro comercial en Viena en 1941: Stefan Üner, “Jacob & Josef Kohn”, en: Eva B. Ottlinger (Hg.), *Wagner, Hoffmann, Loos...op. cit.*, 140-142, (142).

⁶⁷ Se lee este dato en un anuncio conjunto de las tres empresas en *Der österreichische Volkswirt*, 18-9-1926.

⁶⁸ Arthur Rüegg en “Le Pavillon...*loc. cit.*”, 145. Traducción del autor. Rüegg indica también la comparación con el modelo 6009 de Thonet de la exposición en la *Weissenhof* de 1927 que introdujo el colaborador de Le Corbusier Alfred Roth (1903-1998), arquitecto suizo que supervisaba las casas para dicha exposición.

⁶⁹ Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 101-102.

⁷⁰ Según Christopher Wilk, *Op. cit.*, 86 esta exposición fue un triunfo para Thonet de modo que “the association of Thonet furniture with new architecture was established, ore reinforced, in the mind of the design community”. Entre 1928 y 1932 se celebraron diversas exposiciones de decoración y arquitectura en Europa con mobiliario de la casa Thonet: *vid.* Christopher Wilk, *...op. cit.*, 87-88.

⁷¹ María Villanueva Fernández, *(Una) caracterización...op. cit.*, 172. La conclusión es que se trata de productos estándar para funciones estándar que satisfacen necesidades estándar y de objetos tipo para satisfacer necesidades tipo (*ibid.* 176 y 171). El propio Le Corbusier utilizó un sillón en su estudio de la Rue de Sèvres y en su casa de París de la calle Nungesser-et-Coli: Arthur Rüegg, “Autobiographical interiors...*loc. cit.*”, 138, fotografía en 135.

⁷² Escribe Arthur Rüegg en: “Le Pavillon...*loc. cit.*”, 136, que “Il s’agissait plutôt de produits de série anonymes: fauteuils de bureau en bois courbé...”.

⁷³ Stanislau von Moos, (Ed. de Jan de Heer), *Le Corbusier, elements of a synthesis...op. cit.*, 71, señala que “esta silla se convirtió en un símbolo de una forma purificada resultante de un proceso industrial”. También en este sentido: Charlotte Benton, “Furniture design”, en: *Le Corbusier. Architect of the Century*, (London: Arts Council of Great Britain, 1987), catálogo de exposición, 158-163, (159).

⁷⁴ Arthur Rüegg en: “Le Pavillon...*loc. cit.*”, 136. En cierto sentido el sillón de escritorio es un objeto tan falto de ornamento que podríamos calificarlo de objeto *Loosiano*.

⁷⁵ Sobre la impresionante estrategia publicitaria de Le Corbusier *vid.* Beatriz Colomina, “Vers une architecture médiatique” en: Alexander von Vegesack (Ed.), *Le Corbusier. The Art of Architecture*, (Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007), 247-273.

⁷⁶ Le Corbusier, *Almanach d’architecture moderne*, (1925), (Torino: Bottega d’Erasmus, 1975),

145. Traducción del autor. Esta frase se ha repetido en las obras sobre mueble curvado. *Vid.* por ejemplo, Giovanna Massobrio y Paolo Portoghesi, *Op. cit.*, primera página; y Christopher Wilk, *Thonet...op. cit.*, 84.

⁷⁷ Adol Loos, “Acerca del ahorro”, (“Von der Sparsamkeit”, *Wohnungskultur* nn. 2/3, Brün, 1924), en: Adolf Opel y Josep Quetglas, (Eds.), *Adolf Loos. Escritos II. 1910-1932*, (Madrid: El croquis editorial 1993), 202-213, (213).

⁷⁸ Le Corbusier, *El Arte decorativo de hoy...op. cit.*, 77, traducción de Maurici Pla Serra.

⁷⁹ Giovanna Masobrio y Paolo Portoghesi, *Op. cit.*, 56 lo describen como “...una piccola cellula spaziale nella misura del corpo umano”.

⁸⁰ Giorgio Santoro, *Op. cit.* 50, se refiere a la “continua scarnificazione del superfluo” a fin de obtener el “disegno essenziale, l’ideogramma quasi, della sedia...”.

⁸¹ Georges Candilis et al., *Muebles Thonet. Historia de los muebles de madera curvada*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), segunda página; en la versión en alemán, francés e inglés llevaba el título: *Bugholzmöbel-Meubles en bois courbé- Bent Wood Furniture*, (Stuttgart: Karl Kramer, 1980).

⁸² Cfr. Eckart Bergmann, *Der Wiener Sessel. Thonet Schreibfauteuil nr. 9*, (Detmolder Möbelmonografien 2, 1999); Alexander von Vegesack, *Thonet. Classic Furniture in Bent Wood and Tubular Steel*, (N.Y.: Rizzoli, 1997), 121; y Renato De Fusco, *Le Corbusier designer. I mobili del 1929*, (Milano: Casabella, 1976), 30.

⁸³ *Vid.* *Thonet Essence 01*, (Frankenberg: Thonet GmbH, s.d.), 44-45 con fotografía de Le Corbusier sentado en un sillón del modelo (45). En la publicación se afirma que “The 209 model was the favorite chair of famous architect Le Corbusier who used it in many of his buildings, for example, in the Pavillon de l’Esprit Nouveau in Paris...”. Se indica “Design: Thonet 1900”.

⁸⁴ Entre las dataciones más recientes *vid.* la de Marcus Frenzl, “The Fascination of Series and Lines. On Thonet as a design Myth of Modernism”, en: *Thonet & Design*, (München: Die Neue Sammlung-The Design Museum, 2019), 144-147, donde se sigue diciendo que el modelo de 1925 era el B 9 de Thonet “diseñado en 1900 por Gebrüder Thonet” (145). En el catálogo de Sebastian Hackenschmidt y Wolfgang Thillmann, *Bentwood and beyond...op. cit.*, 180 y 197 se indica que el diseño es de Kohn, de 1900. Eva Ottlinger en el *Atlas of Furniture Design*, (Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2019), 127, entrada n° 50, considera, bajo el epígrafe de “No 712/Wiener Sessel” que es un diseño anónimo de Kohn desde 1902 y que es imposible decir con certeza quién fue el diseñador.

⁸⁵ Graham Dry (Ed.), *Ungarische Bugholzmöbel um 1900. Katalog der Ungvárer Möbelfabriks-Actien-Gesellschaft*, (München: Dry Verlag, 1983), 63 del catálogo.

⁸⁶ Giovanni Renzi, *Il mobile moderno...op. cit.*, 13, nota 4 y 15, sitúa el póster de Kohn para la tienda de París en 1900 pero ese año la tienda todavía no estaba abierta, según los anuncios de la época. No abrió hasta 1901. El póster está publicado en el libro de Chiara Carafa Renzi, Giovanni Renzi y Wolfgang Thillmann, *Sedie a dondolo Thonet-Thonet Rocking Chairs*, (Milano: Silvana Editoriale, 2006), 67.

⁸⁷ Catálogo en el archivo del autor.

⁸⁸ Este extracto del catálogo general de Kohn de 1899 no está publicado, pero disponemos de una copia por cortesía del Museo.

⁸⁹ Giovanni Renzi, *Il mobile moderno...op. cit.*, 15 y nota 4 (25), en la que se muestra dudoso: “it is not yet clear to whom model n° 712 should be attributed”. En el posterior catálogo de exposición de Giovanni Renzi y Manuela Lombardi Borgia, *La poltrona moderna...op. cit.* 18, se indica más decididamente “design attribution to Gustav Siegel, 1899”.

⁹⁰ *Vid.* Danielle Perret, “Le Corbusier et la modernité”, en: *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, (Genève: Musée Rath-Skyra, 2006), (catálogo de exposición), 27-36, (p. 28); y Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 86. En noviembre de 1920 se publicó el artículo de Loos sobre “Ornamente et crime” en la revista *L’Esprit Nouveau*.

⁹¹ Vid. René Prou, *Intérieurs au Salon des Artistes Décorateurs 1928*, (Paris: Charles Moreau, 1928), láminas 38 y 39. La influencia de Charlotte Perriand en el propio arquitecto como encargada de los interiores en el estudio desde 1927 es señalada por María Villanueva Fernández, (*Una*) *caracterización...op. cit.*, 186 y 188-189.

⁹² Léon Deshairs, “Le mobilier et les arts décoratifs au Salon d’Automne”, *Art et Décoration*, T. LVI, (juillet-décembre 1929), 177-192. En las fotografías que se incluyen de sus interiores se indica expresamente “Meubles edités par Thonet” (181-182). Vid. una fotografía de la instalación del salón de otoño en: Arthur Rüegg, *Le Corbusier...op. cit.*, 275. Sin embargo, en el *Almanach* Le Corbusier escribía (*Un tournant*, 1921): “Je ne puis me décider à dessiner une chaise; une chaise se fait avec des outils et des expériences superposées; or je ne connais que mal les outils et je n’ai pas d’expérience”: Le Corbusier, *Almanach...op. cit.*, 75.

⁹³ El llamado modelo B 306. 0 del catálogo de Thonet de 1932.

⁹⁴ Christopher Wilk, *Thonet...op. cit.*, 94 y nota 94 en 139.

⁹⁵ Le Corbusier, *El Arte decorativo...op. cit.* 46 y 47, traducción de Maurici Pla Serra.

⁹⁶ Los términos del debate se encuentran en: John Gloag, “Wood or metal?”, *The Studio*, vol. XCVII, n° 430 (january), 1929, 49-50, que se refiere a “the metal furniture of the robot modernism school” y afirma que “metal is cold and brutally hard” para servir en los hogares, a diferencia de las oficinas. En su respuesta, Charlotte Perriand, “Wood or metal? A reply to Mr. Gloag’s article in our january issue by Charlotte Perriand who, as champion of new ideas, has adopted an original style of expressing them”, *The Studio*, vol. XCVII, n° 433 (april), 1929, 278-279, afirma: “Metal plays the same part in furniture as cement has done in architecture. IT IS A REVOLUTION” (las mayúsculas son del original) (278 y repetido en 279).

⁹⁷ Cfr. Christopher Wilk, “Furnishing the Future: Bent Wood and metal furniture”, en: *Bentwood and Metal Furniture 1850-1946*, (New York: The American Federation of Arts, 1987), 121-173 (125).

⁹⁸ Le Corbusier, “La aventura del mobiliario”, conferencia en *Los amigos del arte* el sábado 19 de octubre de 1929, en: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, (Barcelona: Apóstrofe, 1999), 127-143, (130). Y afirma: “Uno se sienta «en activo» para trabajar. La silla es un instrumento de suplicio que os mantiene admirablemente despierto” (139).

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2021

Fecha de revisión: 27 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2021