

Ana María Rigotti · Silvia Pampinella comp.

UNA COSA DE VANGUARDIA
HACIA UNA ARQUITECTURA



Un libro implacable. No hay ninguno como este. Herramientas y espíritu modernos en el límite de fusión;

se abre un gran período arquitectónico. Nos dirigimos hacia una arquitectura. (Panfleto de publicidad, 1923)

UNA COSA DE
HACIA UNA AF

Ana María Rigotti · Silvia Pampinella comp.

VANGUARDIA ROUTECTURA

Una cosa de vanguardia: Hacia una Arquitectura

Compilado por Ana María Rigotti y Silvia Pampinella
1ª Edición, Rosario
UNR Editora · Editorial de la Universidad de Rosario
A&P Ediciones 2009
248 p. ; 27 x 21 cm.

ISBN 978-950-673-758-0

1. Arquitectura. 2. Enseñanza Superior. I. Ana María Rigotti, comp. II. Pampinella, Silvia, comp.
CDD 720.071 1

Subsidio
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica

A&P Ediciones
Laboratorio de Historia Urbana · CURDIUR
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño · UNR

Diseño
Damian Plouganou

Borsallino Impresos, Ov. Lagos 3562, Rosario
La edición consta de 300 ejemplares

Índice

- 10 **Prólogo**
Jorge Francisco Liernur
- 14 **Advertencia**
Ana María Rigotti y Silvia Pampinella

El libro

- 24 **Factura y recepción**
Ana María Rigotti
- 34 **La bestia y la inteligencia**
Silvia Pampinella
- 54 **Reflexiones sobre el volumen**
Martín Gascón
- 68 **Blanco sobre negro. La dimensión artística de la superficie**
María Pía Albertalli
- 82 **El espacio como extensión. Reflexiones en torno al tercer *rappel***
Daniela Cattaneo y Jimena Cutruneo
- 96 **La cuestión de la estructura: *ossature vs. carcasse***
Ana María Rigotti
- 116 ***Architecture et/ou revolution*. La dimisión de L'Esprit Nouveau**
M. Carla Berrini y Luciana Casas

Cruces

- 134 **Fotografía y objetividad. Silos y elevadores en el *rappel à MM. les architectes***
Horacio Torrent
- 154 **La geometría: las huellas del proyecto**
Noemí Adagio
- 172 **La piedra de toque**
Silvia Pampinella y Marina Borgatello
- 182 **Hacia una arquitectura de las representaciones sociales**
Jorge Ricardo Ponte

Lecturas

- 196 **Tradición y modernidad: el viaje a oriente en *Vers une architecture***
Melina Yuln
- 204 **Del dicho al hecho. Discurso y praxis en Le Corbusier**
María Paula Lapissonde y Rubén Benedetti
- 214 **Volver a la fuente. Especulaciones sobre la obra tardía desde el manifiesto inaugural**
María Alejandra Saus
- 224 **La forma al desnudo: una revisión desde las lecturas de Colin Rowe**
Damian Plouganou
- 234 **Desmitificando héroes: Le Corbusier según Reyner Banham**
Carlos Candia

Prólogo

Editar un libro sobre el libro-manifiesto más importante de la arquitectura moderna sólo es posible con el propósito de generar otro manifiesto. Hacia una Arquitectura se dirigía a un público presuntamente universal y su propósito era abrir una nueva forma de entender esta vieja disciplina.

¿A qué manifiesto nos referimos en este caso? Va de suyo que a un siglo de aquella proclama ya nadie se atreve a sostener ni semejante público ni tamañas ilusiones. El propósito es mucho más modesto (aunque no tanto como podría parecer a primera vista).

Le Corbusier es un mito cultural moderno. Como tal, a todos los que sabemos de su existencia su figura nos resulta familiar, y opinamos cotidianamente sobre sus ideas y sobre su obra con esa cercanía con que los espectadores nos relacionamos con las celebridades, como si vivieran en la casa de al lado. Sin embargo, no son muchos los que aceptan asumir el desafío que supone suspender el mecanismo mítico y tratar de relacionarse con la figura, con sus ideas y/o con su obra, precisamente para desmontar (y volver a armar) aunque sea transitoriamente el aparato de seducción que todo mito encarna.

Jorge Francisco Liernur

La bibliografía sobre Le Corbusier es gigantesca y crece mes a mes. El catálogo Hollis señala que la biblioteca de la Universidad de Harvard posee 1.315 libros relacionados con él; el de la hemeroteca del Royal Institute of British Architects indica que esa institución cuenta con 2.206 artículos; existen en Google 752 documentos en pdf que lo incluyen en el título y ahí mismo pueden consultarse 91.100 documentos que lo mencionan en texto; y quien se atreviese a sumergirse en el mar abierto del buscador debería afrontar 2.800.000 menciones.

Dicho esto para señalar la excepcional convicción y valentía que se requiere para suponer que es posible, necesario y productivo conseguir el número 1.316 en la lista de Hollis. Son esa convicción y valentía las que transforman al libro en otro manifiesto.

Y el mensaje que podemos leer en el corazón de este manifiesto generado por este empeinado grupo de investigadoras e investigadores de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Rosario es muy simple.

Dice: es posible, es necesario y es productivo que desde la periferia se estudien e investiguen los temas y figuras canónicas de la arquitectura *tout-court*. Es más: al decir esto también disuelve, aunque sea en una pequeña medida por ahora, el concepto mismo de periferia.

En los Estados Unidos y en Europa no es demasiado complicado acercarse a las fuentes que tan ordenadamente nos dejó el propio Jeanneret para que nos embarcáramos en la tarea de desmenuzar su producción y su vida con la curiosidad ingenua y cruel de los métodos científicos.

Hasta hace muy poco tiempo, en la medida en que nos alejábamos del confort académico al que es posible acceder en el mundo desarrollado, esa tarea se hacía más difícil y costosa. Esas dificultades y esos costos, articulados con absurdas autocensuras, arrinconaban a los estudiosos de estos temas en el espacio restringido de los problemas y las fuentes locales, y encerrados en esta jaula los más sólo se permitían de este modo a abordar la figura de sus héroes culturales locales, o la expresión pueblerina de los grandes temas metropolitanos, justificados y protegidos por la embrutecedora exaltación del pintor de la aldea. Los más atrevidos se animaban a salir con su canoa del arroyo y remar por los alrededores de su desembocadura marina. En esta navegación de cabotaje era legítimo examinar los temas corbusieranos siempre y cuando se los tratara en los límites de esa restringida geografía: Le Corbusier en la Argentina, Le Corbusier en Argelia, Le Corbusier en Rio de Janeiro o en Chandigarh.

Pero afortunadamente, además de sus muchos problemas y dolores, la globalización disminuye en forma creciente las dificultades y esos costos que en años anteriores bloqueaban el estudio de las construcciones canónicas, y nos acerca a una condición de trabajo que antes se limitaba a las culturas del Atlántico norte.

El cambio es fundamental. Ceñidos por condiciones materiales e ideológicas, los estudiosos de la cultura contábamos hasta ahora con dos posibilidades para abordar la relación entre temas locales y narrativa global: aceptar alguna de las narrativas generales existentes (obviamente generadas en ámbito noratlántico), o negar la necesidad de esas narrativas. La "miseria del postmodernismo" nos prometió que la segunda opción era liberadora, ocultándonos su imposibilidad constitutiva y con ello la férrea potencia inmovilizadora encerrada en el "sentido común".

La extraordinaria novedad de la condición contemporánea, que Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura viene a proclamar en nuestro ámbito es que existe una tercera posibilidad: contribuir a repensar otras grandes narrativas. No se trata de agregar nuevos héroes al canon. Se trata -es posible, es productivo el

intento- de repensar los grandes temas de la cultura de la que todos formamos parte, de manera coral, entre muchos investigadores no importa donde estén localizados.

La riqueza de esta historia coral no reside en la detallada e imposible construcción de un mapa borgiano de China. Reside, como trata de mostrarnos el manifiesto que habrá de leerse en la infinidad de texturas y colores que la multiplicidad de tejedores habrá de introducir en la tela, siempre cambiante, de esas nuevas grandes narraciones descentradas.

Con este trabajo Le Corbusier no dejará de ser una de las grandes figuras míticas de la modernidad, pero estaremos en mejores condiciones de ver en su figura, en sus ideas y en su obra más aspectos y más matices. De este modo es probable que, en su condición especular, el mito nos devuelva nuestro esfuerzo enriqueciéndonos con nuevos fulgores emanados de su inagotable riqueza.

Advertencia

“Una cosa de vanguardia” –*une chose d’avant-garde* fue la expresión que el mismo Le Corbusier usó para referir a la potencia de *Vers une architecture* tanto por su contenido como por su forma misma, en una carta que escribiera a sus padres en 1919 cuando todavía no era más que un proyecto. La idea comenzó a materializarse a través de artículos que publica en *L’Esprit Nouveau* y que luego reúne y reordena como libro, orientando su sentido a través del *Argumento*, al mismo tiempo persuasivo, martillante y poético, que constituye su corazón verdadero y que bien le valió la condición de “implicable”.

No fue el primer libro en procurar desentrañar el territorio hacia donde debía avanzar la Nueva Arquitectura. Desde mediados del siglo XIX se sucedieron opúsculos, publicaciones y debates sobre la posible dirección del nuevo estilo. También revisaron el pasado buscando principios, sistematizaron argumentos, construyeron doctrinas y hasta se lanzaron a normar formas, efectos, valores. Pero *Vers une architecture* fue el que realmente llegó primero.

Operó y fue reconocido como aquél que supo esbozar una nueva gramática aportando nuevo sentido y proponiendo una renovada sintaxis a recursos del proyecto arquitectónico: planta, espacio, estructura, envolvente. Pero sobre todo lo hizo estableciendo un nuevo vínculo con la máquina y sus implicancias productivas, culturales, perceptivas y estéticas; y con la vivienda obrera y la ciudad como los géneros desde los cuales definir los nuevos modos de hacer Arquitectura.

No obstante, su fortuna como piedra angular de un quiebre en la tradición disciplinar no hubiera sido posible sin su entrelazamiento con pasos certeros en su quehacer proyectual -los prototipos Citrohan, el atelier Ozenfant, la Villa La Roche- madurados en simultáneo con el proceso de composición, edición y distribución del libro.

Embarcados en un proyecto sobre las primeras teorizaciones modernas, lo elegimos como tema convocante para el *Seminario Hacia una Arquitectura*, realizado en Rosario el 11 de noviembre de 2008 con la relatoría de Jorge Francisco Liernur, del cual el presente libro es resultado directo. Advertimos, entonces, que los siguientes capítulos son producto de un ajuste, revisión o profundización de las ponencias presentadas y debatidas. Son el resultado de la reflexión que el seminario provocó.

Mediante una convocatoria amplia a aquellos investigadores que conocíamos preocupados por las

teorías y la historiografía de la arquitectura llamada “moderna”, logramos la concurrencia de distintos enfoques para producir una lectura renovada de este libro ya clásico. El seminario estuvo marcado, empero, por las preocupaciones dominantes del grupo organizador que podemos sintetizar en la importancia atribuida a la cuestión de la autonomía y la insistencia en la pureza de los métodos característicos de estas primeras sistematizaciones de una estética moderna sustentada, en palabras de Jameson, en la tensión entre la descripción de los rasgos constitutivos de las auténticas obras de arquitectura que como tal existen, para sugerir normas e invariantes para la producción de futuras obras.

Este particular modo de construcción ha dejado sus huellas en su estructura en tres partes.

La primera -El libro- es claramente el resultado de la reflexión conjunta del grupo convocante. Revela la decisión operativa de poner en foco los distintos capítulos de *Vers une architecture*, resultantes de los sucesivos artículos que habían sido publicados con la firma conjunta de Le Corbusier y Ozenfant, desde una relectura de los temas que los organizaron: la estética del ingeniero, la apelación a la máquina, el volumen, la superficie, la planta y, aunque no nombrada explícitamente, la estructura. La preocupación subyacente en todos los casos es la insistencia en los métodos característicos de la disciplina y los alcances de la ruptura con la tradición, que aparecen con resonancia variada desde interpretaciones que incorporan otras circunstancias como las lecturas y viajes de la etapa formativa, las relaciones y alianzas constituidas para instalarse en el campo arquitectónico parisino y las reelaboraciones sucesivas en obras y escritos de algunas nociones iniciales, apenas intuitas.

El libro como objeto -su construcción, medios plásticos y ordenamiento- como una operación vanguardista de éxito y sus repercusiones inmediatas en la recepción son los temas de la presentación inicial de Ana María Rigotti. La cuestión de la estética del ingeniero y la Arquitectura, releída desde el libro mismo y sus intersecciones con los textos y los contactos formativos son el lugar donde Silvia Pampinella intenta esclarecer el armazón y las inflexiones del pensamiento lecorbusierano hasta 1930. La archi citada frase definiendo la arquitectura como el juego sabio, correcto y magnífico de volúmenes bajo la luz es revisitada mediante una operación de descomposición y reconstrucción plena de sugerencias por Martín Gascón. La superficie como

revisión de la envolvente artística y sus articulaciones con indagaciones vanguardistas contemporáneas en la literatura, en particular con *Un coup de dés...* de Mallarmé, es el propósito del trabajo de María Pía Albertalli. Las implicancias de la planta como clave de la concepción del espacio como extensión es el núcleo de la indagación de Daniela Cattaneo y Jimena Cutruneo, donde se debaten recientes interpretaciones historiográficas sobre el tema. La oposición entre los términos *ossature* y *carcasse* da pie para que Ana María Rigotti explore el aporte capital de la propuesta de un tipo estructural como condición ineludible de toda la operación estética corbusierana. M. Carla Berrini y Luciana Casas tienden diversos hilos que vinculan el programa de *L'Esprit Nouveau* con la operación de un orden nuevo, la apertura de una experiencia que rompe con la mirada clásica y el anuncio profético como posibilidad de una redención por el arte.

La segunda parte -Cruces- reúne ensayos estimulados por cuestiones que atraviesan el libro excediéndolo y estableciendo vínculos con otros espacios de debate y autores. Así, Horacio Torrent toma como pie la cuestión de la objetividad y la indudable importancia otorgada por Le Corbusier al relato simultáneo a través de las imágenes para introducirnos en un viaje fascinante sobre el debate contemporáneo acerca de la fotografía, e iluminando el tráfico y el sentido con que algunas tomas de obras ingenieriles norteamericanas eran recuperadas por los primeros teóricos modernos. Noemí Adagio se interroga sobre los alcances y diferencias de las apelaciones casi simultáneas a la geometría como alma de la arquitectura realizadas por Le Corbusier, Valéry y van Doesburg, esbozando diferencias de género. Ricardo Ponte nos ofrece una relectura del libro en clave de las representaciones sociales que Le Corbusier disputaba y pretendía. Finalmente, el análisis de Marina Borgatello y Silvia Pampinella, partiendo de las obras, indaga sobre el sentido que Le Corbusier da a una palabra de la tradición clasicista –*modénature*– para abordar la cuestión de la articulación entre los elementos de la composición moderna.

La sección que cierra este libro -Lecturas- contiene las contribuciones de autores jóvenes que proponen puestas al día de interpretaciones claves respecto a lecturas realizadas sobre el libro y su relación con otras obras teóricas y proyectuales del autor. Melina Yuln retoma la experiencia del viaje a Oriente en 1911 y los escritos y dibujos a él asociados para poner en evidencia continuidades y disonancias en su valoración y recuperación de la tradición clásica. La relación entre el libro y la obra construida es abordada

por Paula Lapissonde y Rubén Benedetti, quienes se centran particularmente en la emblemática Villa Savoye. Alejandra Saus usa la Unité d'Habitation de Marsella como excusa para una puesta en foco del debate historiográfico sobre el supuesto quiebre en la trayectoria corbusierana, sintetizado en la oposición funcionalismo/formalismo. También centrados en cuestiones historiográficas, pero en este caso haciendo referencia a las dos operaciones claves en la reconstrucción del sentido de la primera etapa corbusierana, son las lecturas de Damián Plouganou respecto a Colin Rowe y de Carlos Candia sobre *Theory and Design in the First Machine Age* de Reyner Banham.

A la luz de estos resultados, bien vale intentar responder a la que podríamos haber enunciado como la pregunta primera ¿Por qué volver a leer y reflexionar sobre *Vers une architecture*, hoy, desde Rosario?

Más allá de su indudable potencialidad como nodo significativo de los debates artísticos de la primera posguerra, de las pretensiones vanguardistas desde la Arquitectura y de la producción teórica y proyectual de una figura como Le Corbusier, es uno de los libros de arquitectura más citados, reconocidos y revisados. Incluso, hace poco más que un año, con motivo de una nueva y corregida traducción al inglés, Jean Louis Cohen realizó un estudio minucioso y definitivo sobre las circunstancias múltiples de su construcción, edición e inmediata recepción. ¿Para qué, entonces, volver sobre él?

Hacia una arquitectura y sus innumerables reinterpretaciones, también nos han constituido -a la arquitectura y los arquitectos de Argentina-, son también nuestro tema. Pero, nuestro esfuerzo no podía hacerse sin la ilusión de originalidad en la contribución. Desistimos de buscarla en el análisis de los modos de recepción particulares en nuestro país, es decir: en su incidencia o sus ecos y repercusiones. Intentamos, en cambio, encontrar posibilidades de reflexión sobre el libro desde el aquí y ahora, abordándolo en sus condiciones de producción de teoría en el centro. A pesar del enorme peso del objeto, contábamos a nuestro favor con la distancia, que si bien amortigua y desdibuja los debates y los materiales de la disciplina, también construye una simultaneidad y un extrañamiento que autoriza a lo que Liernur ha denominado “una aproximación salvaje a los grandes temas” desde la periferia.

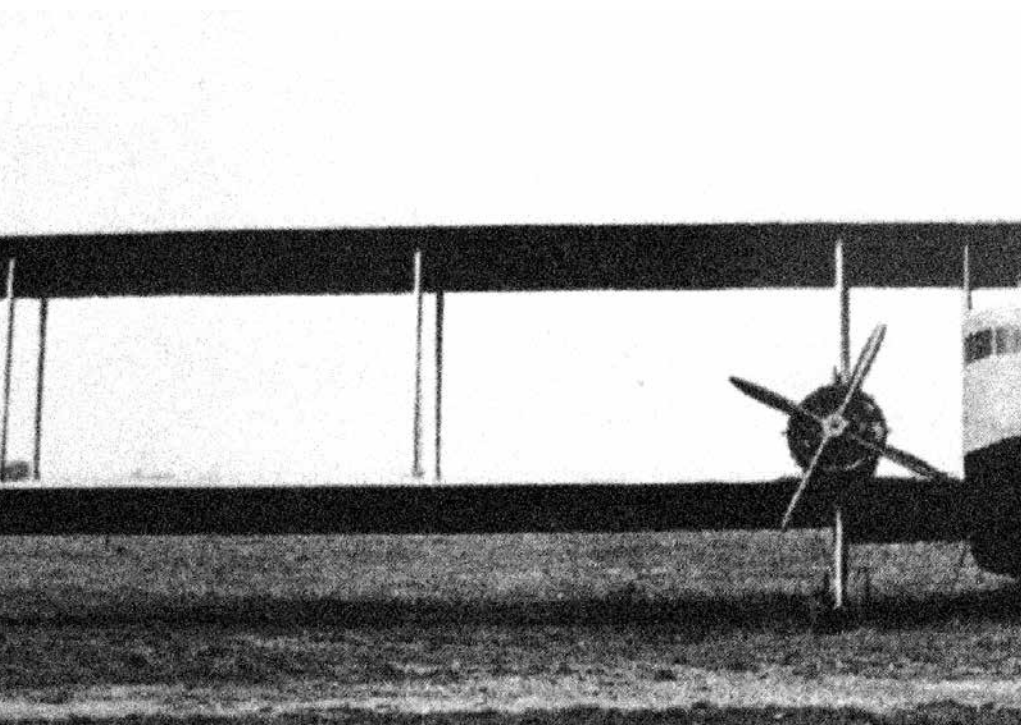
Animados por esta fuerza “salvaje”, nuestra empresa se justificaba en los particulares intereses del grupo por revisar los primeros libros claves que construyeron

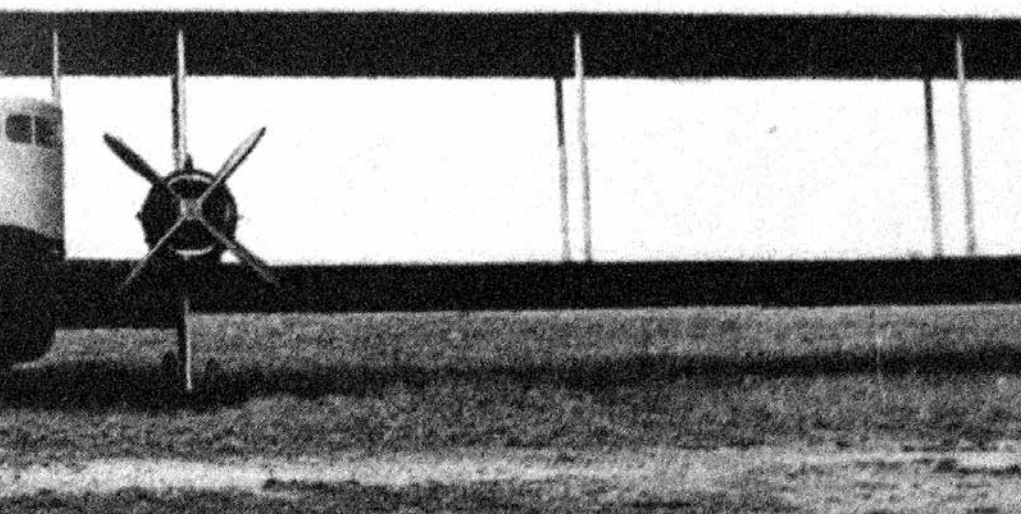
las teorías de la arquitectura moderna. ¿Qué libro más potente que éste para dar cuenta de la voluntad teorizadora y normativa de una nueva arquitectura sumida en la disyuntiva de ser profundamente de su hora y, al mismo tiempo, tener que reclamar junto con las otras disciplinas artísticas, una autonomía que le permitiera sustraerse de las demandas confirmatorias del capital, del gusto y las instituciones burguesas, asimilando con conciencia la apelación de vanguardia?

¿Qué estrategia pudo ser más clara que hacerlo desde la subversión de los códigos lingüísticos y sintácticos para lo cual resultaba central la operación sobre el espacio, la estructura y la envolvente, esas tres nociones construidas en el siglo XIX para dar cuenta de los principios propios de un hacer conmovido por las transformaciones técnicas de los medios constructivos y que organizan los *Trois rappels a MM les architectes* y su coda sobre los trazados reguladores?

Si bien las cuestiones asociadas a la cuestión de la tectónica reaparecieron en los tableros a través del *rappel à l'ordre* de Frampton en 1991 y su libro subsiguiente, *Studies in Tectonic Culture*, y también por las aproximaciones más sistemáticas y eruditas de Fanelli y Gargiani, los objetos de esos estudios se circunscribieron a la relación de la producción arquitectónica moderna con el mundo de las teorizaciones alemanas decimonónicas, facilitados por la puesta en uso público del archivo de Gottfried Semper y por la tarea sostenida de traducciones y comentarios de la colección *Texts & Documents* de Getty Center para validarse en la esfera académica. Esa revisión se cumplió casi exclusivamente en el ámbito de las obras concretas y de algunos textos de barricada, sin alcanzar la organización de una reflexión profunda sobre su particular trascendencia en el conjunto de libros que construyeron las primeras estéticas normativas modernas. Son temas que, por otra parte, no han interesado a las últimas sistematizaciones historiográficas, como las de Panayotis Tournikiotis (1999) o H. F. Mallgrave (2005), sumidos en otras controversias. Detectar esta vacancia fue lo que nos animó a iniciar nuestra aproximación.

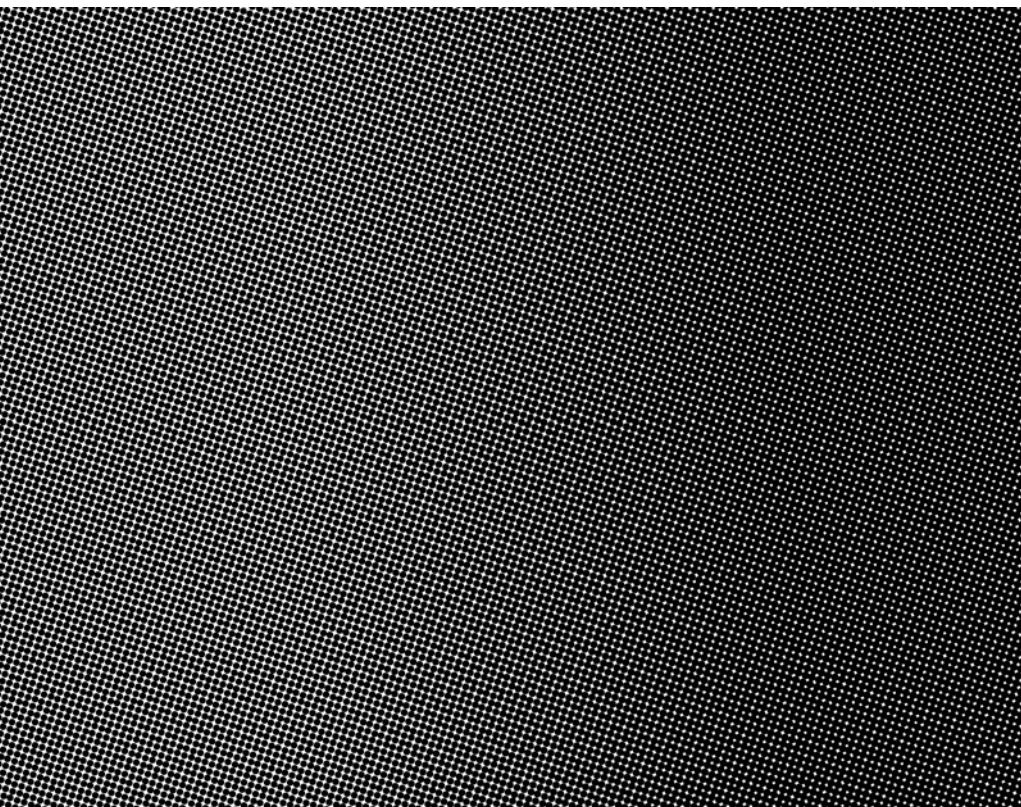
Revisar y repensar *Vers une architecture* fue el primer intento en un proyecto que incluye otros libros centrales. Agradecemos a los entusiastas que se sumaron a nuestra propuesta participando o relatando en nuestro seminario. Queda en manos de los lectores evaluar los resultados.





El libro

A dense, black and white halftone pattern covers the bottom half of the page, starting from a horizontal line that separates it from the white space above. The pattern consists of a regular grid of small black dots, creating a textured, grayscale effect.



FACTURA Y RECEPCION

24

CONICET · UNR
Ana María Rigotti

¹. Todas son traducciones de la autora.

². Catherine de Smet **Vers une architecture** du livre, Lars Muller Publishers, 2007, resultante de su tesis doctoral realizada en L'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris) bajo la dirección de Jean Louis Cohen

³. "De la peinture des cavernes a la peinture d'aujourd'hui" en **L'Esprit Nouveau** N°15, 1922, reproducido en Ozenfant/Le Corbusier. **Acerca del purismo**, El Croquis Ed., Madrid, 1993, p.95.

*Un libro implacable. No hay ninguno como este. Herramientas y espíritu modernos en el límite de fusión; se abre un gran período arquitectónico. Nos dirigimos hacia una arquitectura.*¹

Panfleto de publicidad, 1923

Como otros han observado, pero Catherine de Smets indaga en todas sus implicancias,² Le Corbusier estableció una relación constante entre su actividad arquitectónica y plástica y el espacio del libro. Representaba para él la unidad necesaria entre la escritura y su práctica artística o teórica. A lo largo de su vida, intervino personalmente en la selección de los formatos, el papel, la composición de las páginas, la tipografía, el diseño de las portadas, además de la selección o realización de las ilustraciones y las fotografías en los treinta y cinco libros de su autoría, y aún en aquéllos que otros escribieron sobre su obra. Llegó a comparar la tarea de edición con la arquitectura misma: "La palabra arquitectura cubre tanto el arte de construir edificios como el arte tipográfico de los diarios, revistas o libros" (**Le Modulor**, p. 9).

Le Corbusier era consciente de la estrecha relación que la cultura occidental estableció entre arquitectura y libro, tan claramente expresada en la famosa sentencia Victor Hugo: *Ceci tuera cela, l'édifice imprimé tuera la Bible en pierre*, al punto de recurrir a ella para argumentar en contra de una pintura de opinión.³

Vient de paraître



Ce livre est implacable
Il ne ressemble à aucun autre

► Un libro implacable
Vers une Architecture

La analogía entre impresores y constructores del Renacimiento se sostuvo en la comunidad de sus conocimientos y herramientas (escuadra, compás, proporciones) y vuelve a hacerse presente en personajes próximos a Le Corbusier como Henri Focillon, quien compara la repartición de luces y sombras en un edificio con la combinación del blanco del papel y el negro de la tinta en una página, o Paul Valéry, quien habla del libro como máquina para leer: *une parfaite machine à lire*.

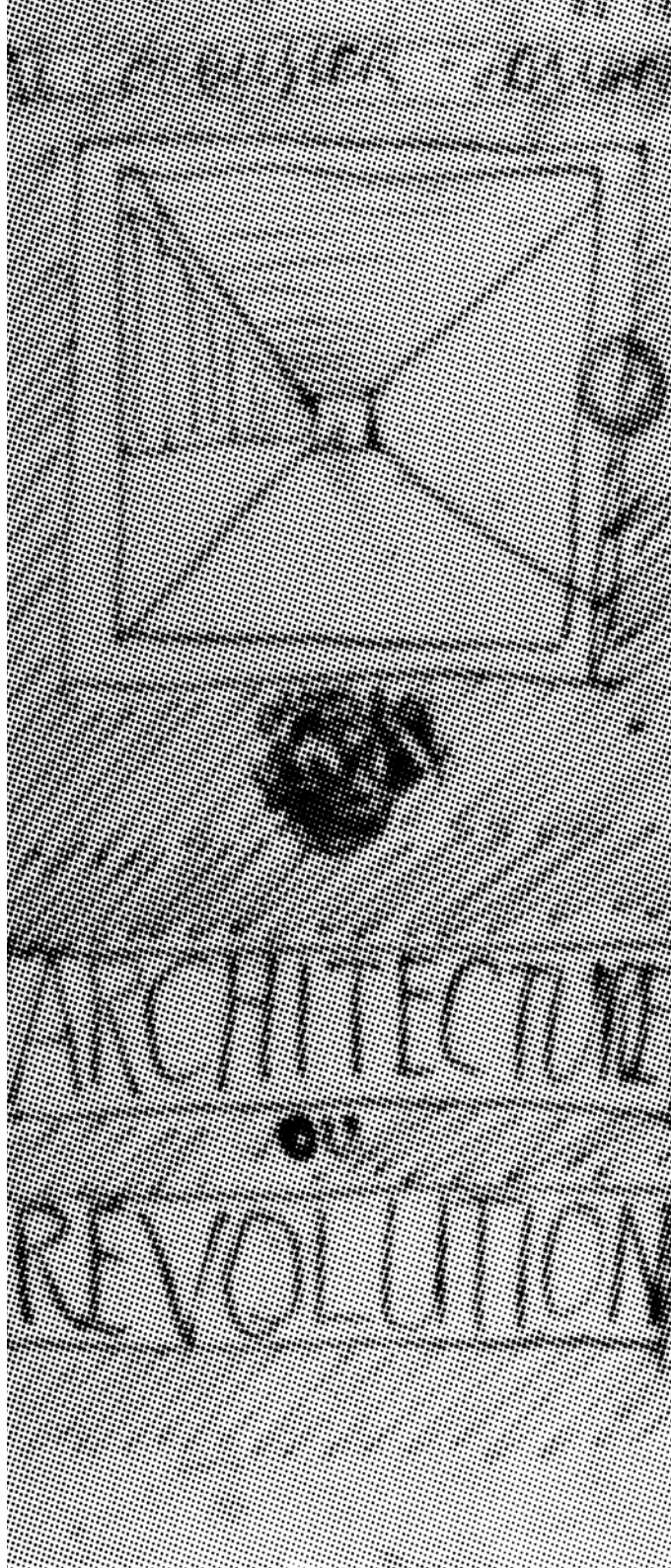
El vínculo alcanza en Le Corbusier dimensiones plásticas: nos referimos a la representación de un libro abierto directamente emergente de la pintura purista que elegimos como icono de nuestro seminario.⁴ Un libro es un volumen (definido por Le Corbusier como medio específico de la arquitectura) y la representación simplificada de este objeto es uno de sus "temas pictóricos modestos" sobre cuya silueta elabora el icono con que señala sus proyectos editoriales y, en una transferencia directa, la inclinación de la cubierta del Palacio del Congreso en Estrasburgo.

En su constante producción de libros, como instancias poderosas para pensar y para difundir su producción y su nombre, **Vers une Architecture** es un eslabón fundamental. Pocos libros han tenido un efecto comparable. Fue un suceso editorial que alcanzó veinte reediciones en sólo diez años y prontas traducciones, al punto de superar a los primeros edificios para construir su reputación en el ambiente arquitectónico de los años 20's. Para mencionar las más relevantes, fue traducido parcialmente al checo por Karen Teige en 1922, al alemán y al japonés en 1924, al castellano en la revista del **CACyA** en 1929 y, en versión completa, al alemán por el historiador Hans Hildebrandt como **Kommande Baukunst** en 1926, en Londres como **Towards a New Architecture** con traducción del crítico Frederick Etchells en 1931 y en Buenos Aires con formato más pequeño y traducción José Luís Romero, en 1939.

Antes que tal éxito de público, la hechura de este libro le había permitido coagular cambios importantes en su lenguaje y su estilo al definir una retórica gráfica y tipográfica que lo acompañarían, con leves modificaciones, a lo largo de toda su vida. Él mismo se encargaría de presentarlo como una innovación:

Este libro apoya su elocuencia en medios nuevos; sus magníficas ilustraciones sostienen, al costado del texto, un discurso paralelo y de gran poder. Esta nueva concepción de un libro, a través del discurso explícito y revelador de las ilustraciones, permite al autor ahorrar descripciones debilitantes; los hechos estallan a los ojos del lector por la fuerza de sus imágenes (...) Es un libro implacable, no se parece a ningún otro. FLC, B2-15-17 (citado por C. de Smets, p.10).





◀ **Tapa de la tercera edición francesa, Crès et Cie, 1928**
Catherine de Smet, p. 58

▶ **Proyecto de tapa 1922-1923**
Catherine de Smet, p. 58

5. Los dos primeros se editaron en 1924 estimulados por el éxito de **Vers une architecture**, junto a su segunda edición. Al año siguiente se publica **La peinture moderne** con Ozenfant junto al número 29 de L'Esprit Nouveau llamado **Almanach d'architecture moderne**. Los otros libros editados por G. Crès en la Collection de L'Esprit Nouveau son **Une maison, un palais** en 1928, **Précisions** en 1930 y **Croisade, ou le crépuscule des académies** en 1932.

6. La secuencia fue: "Trois Rappels à messieurs les architectes. Le volume", **EN Nº 1** octubre 1920; "Trois Rappels à messieurs les architectes. La surface", **EN Nº 2** noviembre 1920; "Trois Rappels à messieurs les architectes. Le plan", **EN Nº 4** enero 1921; "Les tracés régulateurs", **EN Nº 5** febrero 1921; "Des yeux qui ne voient pas. Les paquebots", **EN Nº 8** mayo 1921; "Des yeux qui ne voient pas. Les avions", **EN Nº 9** junio 1921; "Des yeux qui ne voient pas. Les autos", **EN Nº 10** s/f; "Esthétique de l'ingénieur, Architecture", **EN Nº 11-12** noviembre 1921; "Maisons en série", **EN Nº 13** noviembre 1921; "Architecture: la leçon de Rome",

28

EN Nº 14 enero 1922; "L'illusion des plans", **EN Nº 15** febrero 1922; "Pure création de l'esprit", **EN Nº 16** mayo 1922.

Transformar las reglas del juego plástico del espacio impreso, usar el blanco de la página como material y hacer de la disposición tipográfica del texto un resorte creativo, constituyen una tradición moderna que remite a Mallarmé o el mismo Apollinaire, de quién Le Corbusier extrajo la expresión "*esprit nouveau*" para titular la revista que comienza a coeditar en 1920. Sin embargo, con sus organizaciones centradas y la reserva de la tipografía de palo seco para los títulos, no alcanza la radicalidad de las composiciones asimétricas y dinámicas de los trabajos contemporáneos de Moholy-Nagy o Bruno Taut. Si bien adopta las mayúsculas de Marinetti, su uso de los caracteres es menos lúdico que el usado por Ozenfant en **L'Elan** y su fraseado menos epigramático y fulgurante que el de Auguste Perret; incluso muestra gran hostilidad respecto a la supresión de las mayúsculas en los **Bauhausbücher**.

Se han rastreado en el almanaque **Der Blauen Reiter**, el **Kulturarbeiten** de Paul Schultz-Namburg y la revista **391** de Francis Picabia referencias a su seducción por las imágenes, reforzada por las variaciones en el ritmo y distancias de enfoque en las distintas páginas que remedan un montaje cinematográfico. Pero quizás los dos rasgos más notables y originales sean la confrontación disonante de imágenes de objetos sin relación aparente (templo y automóvil) para acentuar la radicalidad del texto, y el contraste entre la ortogonalidad de la composición tipográfica propia de la estandarización industrial con los trazos curvilíneos del texto autográfico que Le Corbusier llevará a un estadio más refinado en las sobrecubiertas transparentes serigrafadas elegidas para la reproducción en facsímil de estos primeros libros por Vincent et Fréal.

▼ Sobrecubierta de la reedición de 1958 por Vincent et Fréal Catherine de Smet, p. 195



Vers une Architecture había sido anunciado en el catálogo de la primera exposición con Ozenfant **Après le cubisme** (noviembre 1918) como parte de un programa de L'édition del Commentaires, sello creado por ellos para la ocasión. Finalmente fue publicado en julio de 1923 por Georges Crès, quien colaborará con Le Corbusier hasta 1934.

Se trata de la reimpresión, con correcciones menores, de los artículos sobre arquitectura publicados en **L'Esprit Nouveau**, una empresa editorial con fines lucrativos que había emprendido con Ozenfant y el poeta Dadá Paul Dermée que, en su segundo número reitera el anuncio del libro: *Vers une architecture, une chose de avant-garde*. Según de Smets, inicialmente habían pensado en reciclar y reorganizar los artículos de la revista según distintos temas en una **Encyclopédie** que intentan publicar con la editorial La Sirène de Cendras y Jean Cocteau. Esta idea se habría afianzado con la repercusión de la Ville Contemporaine en el Salon d'automne de 1922 y cambia de formato al pasar el

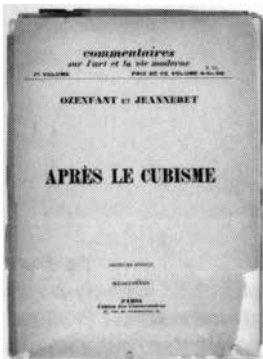
7. La presentación de las obras se continuará en el primer tomo de **Oeuvres Complètes** compilado 1930.

8. De paso le permite justificar la reedición de un manifiesto exitoso como instrumento de vanguardia (aprovecha para mencionar distintos proyectos de traducción), cuya validez al filo de los acontecimientos necesariamente había pasado: *Nous pensions que ce livre Vers une Architecture avait accompli sa tâche. Manifeste, il avait eu son heure, et c'était fini. (p.XIV) Alors Vers une Architecture demeure mobilisé. Après les traductions allemande, anglaise et américaine, ce livre-manifeste reprend le licou et continue son travail (p. xvi)*

9. *L'ingénieur fut le perturbateur, l'apporteur de faits, l'homme prédestiné du comment et du pour quoi (...). Vers une architecture (mon premier livre, 1920-1921, L'Esprit Nouveau) lui était voué pour une bonne parte. Le Corbusier. Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme [1930]. Altamira Éditions, Paris 1994, p.35.*

10. En su carta del 13 marzo 1926, reproducida por J. L. Cohen en la introducción a *Le Corbusier, Toward an Architecture*, Los Angeles, Getty Center, 2007, p.71 Ozenfant le dice cuestionando la originalidad de las ideas de **Vers une architecture**: "no tengo vanidad de autor con ideas que no son tuyas ni mías sino de Loos y Perret y mucho antes de conocerte hablábamnos a diario de ellas con nuestro viejo maestro Perret, y si nos llevamos tan bien fue porque Perret, vos y yo teníamos ideas en común".

▼ **Portada de *Après le Cubisme*, Editions des Commentaires, 1918**
Catherine de Smet, p. 55



fondo a la editorial Crès: los ocho títulos previstos se vieron reducidos a cuatro, este libro, **Urbanisme, L'Art décoratif d'Aujourd'hui y La Peinture Moderne**.⁵

Se impuso el título original pensado en 1918, pero existe referencia a otros dos: **L'Architecture nouvelle**, que figura en el contrato de edición, y **Architecture ou révolution**, título del último artículo programado para la publicación suspendida de **L'Esprit Nouveau** N° 19. Los otros capítulos habían sido publicados entre 1920 y 1922, aunque con significativos cambios en el orden, lo que explica que en la sobrecubierta de su reedición en 1958 señale: "*écrit en 1920*".⁶ Son precedidos por un *Argument* que encuadra y reorienta la lectura definiendo cuidadosamente los énfasis a través de un fraseo aforístico cuyos fragmentos reitera como epígrafe a cada título.

Respecto a los contenidos, el cambio más importante se introduce en *Maisons en série* que usa como marco para desplegar su propia obra, aún la reciente, y que seguirá completando en la tercera edición de 1928,⁷ junto con un nuevo prólogo -*Température*- luego del concurso de la Liga de las Naciones, ilustrando su proyecto y cuestionando el rechazo del jurado a este primer intento de una "expresión alta", monumental, de esta nueva arquitectura.⁸

Más radical fue el reordenamiento de la secuencia de los artículos transcritos, reforzado por la definición de capítulos. El primero *Esthétique de l'ingénieur, Architecture* (octavo en el ordenamiento inicial) permite dedicar el libro a los ingenieros, heraldos perturbadores que señalaban el por qué y el cómo de la posibilidad de una nueva arquitectura.⁹ Los dos siguientes -*Trois Rappels... y Les tracés régulateurs*- retoma el sentido de la *Poética à la Valéry* con prescripciones hacia el hacer orientadas a los arquitectos, que se colocan en claro contraste con los orientados a los futuros clientes, esa elite a la que pertenecen *Des yeux qui ne voient pas*. Ese contrapunto se repite entre el capítulo *Architecture* vinculados a un concepto "sin tiempo" de la disciplina y los dos últimos centrados en la vivienda como programa privilegiado de una disciplina acorde al signo de la época que asocia a un profundo movimiento social.

Si bien los artículos inicialmente publicados en **L'Esprit Nouveau** estaban firmados por Le Corbusier-Saunier (seudónimos de Jeanneret y Ozenfant respectivamente) y se mantiene en la primera edición, se tiende a pensar que eran sólo de la pluma de Le Corbusier y que la autoría compartida derivaba del acuerdo de ambos para firmar todo en conjunto desde **Après le cubisme**. En la segunda edición no sólo queda Le Corbusier como único autor, sino que desaparece la dedicatoria a Amédée Ozenfant precipitando la ruptura entre ambos hacia 1925.¹⁰

11. Sigue evitando la noción de moderno y sus asociaciones con la inconsistencia de la moda, y apuesta a la expresión más radical del hombre de hoy. Se atenúa la admiración por los ingenieros (las obra de ingeniería pasan de estar "próximas al gran arte" para estar "en el camino del arte") y el rol anticipatorio de la Ville Tours de Perret por no haber sabido acompañar la idea con un plan urbano global, como acababa de hacer en la Ville Contemporaine. En este sentido, aparece con mayor claridad la idea de la vivienda en serie como generadora de la Gran Ciudad, otorgando mayor alcance a la planta como generadora, no sólo de el espacio arquitectónico sino urbano y hasta territorial con un nuevo modo de división de la tierra para permitir la industrialización del obrador y que aboliría la construcción a medida; consecuentemente se permite modificar *machine à demeure* y sus resabios burgueses, por *machine à habiter*. Refiere a la pulsión moral del *nettoyage* de las superficies y, consecuentemente afirma que la diversidad ya no estaría en las "modalidades decorativas" sino en los "principios arquitectónicos". Precisamente, otorga un énfasis

30

mayor a la determinación de los tipos estructurales: a la muerte de los viejos fundamentos agrega *de les bases constructives anciennes*.

12. *...c'est une chose utile que de soumettre à un verdict général cette série des fait enchainés constituant une doctrine... Le mot ne m'effraye point. Doctrine veut dire un faisceau de concepts éculant intimement les uns des autres selon les lois de la raison.* (es una cosa útil someter al veredicto



Aparentemente, la edición inicial fue de 3000 ejemplares. Una prueba elocuente de lo impensado del éxito del libro es que, cuando se decide la segunda edición en 1924, ya se habían desmantelado las plantillas de impresión provenientes de **L'Esprit Nouveau**. Se mantiene la estructura y el diseño de página con la introducción de varios cambios y agregados en el texto que son posibles de conocer gracias al paciente trabajo de la nueva edición en inglés. Estas modificaciones, si bien son pocas, en algunos casos merecen señalarse como significativas de un mayor énfasis en el carácter precursor del texto que, habiendo avanzado ya en su aplicación a los primeros proyectos, superaba lo imaginado en la redacción inicial.¹¹

Fue pensado desde un claro instinto publicitario, no sólo mediante la articulación de ideas en lo que pretende constituirse como doctrina¹² (y que cuatro años más tarde madurará en la formulación expresa de reglas, ahora sí apoyadas en la evidencia visible de sus propios proyectos)¹³; sino como catálogo de obras para el reclutamiento de nuevos clientes (tal el caso de Henry Frugès y su encargo de Pessac) y carta de presentación en el medio arquitectónico europeo.

Su repercusión fue casi instantánea, siendo determinante en la construcción de su influencia sobre los arquitectos jóvenes europeos y americanos, incluso japoneses.¹⁴ Fue recuperado por otros textos seminales en la teorización de una nueva arquitectura, aunque no faltaron cuestionamientos, incluso de aquellos comprometidos en la empresa de lo nuevo como Gropius, Van Doesburg, Oud, Wright, Mumford, además de Rasmussen, Giovannoni, Cret, Lutyens, la RIBA, sólo para citar aquellos trabajados por Cohen. Detengámonos brevemente en alguna de estas recepciones.

Quizás el primer eco explícito sea el manifiesto **Hacia una arquitectura plástica** de van Doesburg, escrita en París en 1924, donde los ecos se multiplican: una arquitectura elemental, económica, que se libera del muro, se fija en planta y reduce a un mínimo los puntos de apoyo;¹⁵ aunque al definirla como anti cúbica enuncia una confrontación que se profundiza en sus crónicas para **Het Bouwbedrijf**. En ellas Le Corbusier es presentado como mejor teórico que arquitecto y sus obras como planas y sin expresión, en el marco de un cuestionamiento al excesivo énfasis que, en Francia, se hace en las cuestiones constructivas y la industrialización de la producción que nada tendría que ver con un deseo especulativo por la belleza.

Desde una valoración opuesta, Sigfried Giedion privilegiará la obra sobre los escritos en **Bauen in Frankreich** que comienza a escribir en 1926, luego de que establecieran contacto en la exposición de L'Esprit Nouveau. Desde una

12. (continuación)

general esta serie de hechos encadenados [investigaciones que parecen alcanzar un sistema claro, simple] que constituyen una doctrina. La palabra no me asusta. Doctrina significa un conjunto de conceptos que derivan íntimamente unos de otros según las leyes de la razón.] Le Corbusier, *Précisions* op. cit., p.25

13. Nos referimos a **Les cinq points d'une architecture nouvelle**, escrito con Pierre Jeanneret en julio de 1927...

14. En palabras de Cohen "sus página desestabilizaron la credibilidad de los preceptos académicos conservadores determinado la vocación de cientos de jóvenes y fue totalmente internalizado como resultado de un plagio involuntario", Introducción a **Toward an Architecture**, op. cit., p.58

15. Recordemos a su vez cuánto es compartido con el manifiesto III "Hacia un Nuevo plasticismo", **De Stijl** nº 8, 1921, desde *vers* y *axe*, para indicar dirección, a la apelación a la máquina para generar una estética acorde con el tiempo que también encuentra su inspiración en los silos. De Stijl reconocía al purismo como una experiencia intermedia (abstracta, aunque todavía vinculada a la naturaleza), entre un arte pasado que recurría a medios secundarios (imágenes, simbolismo) y la pura forma sustentada en medios específicos que promovían ellos.

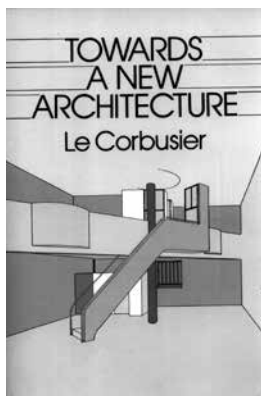
16. Sigfried Giedion. **Building in France. Building in Iron. Building in Ferro-concrete** [G. Biermann, 1928], Getty Center, Santa Monica, 1995, p. 186

17. Publicado finalmente en Munich en 1926 (versión castellana; Adolf Behne **La construcción funcional moderna**, CAC, Barcelona, 1994)

posición que jerarquiza el rol de la técnica en la ruptura de la tradición disciplinar -que no sería entonces un *bouleversement* interno de códigos, como se plantea en **Vers une Architecture**-, dos son las cosas que valora en Le Corbusier: haber capturado la casa con la sensibilidad de un sismógrafo liberándola del diletantismo y las pseudos artesanía para elevarla al nivel de la estandarización industrial, y haber superado la polaridad entre espacio y plasticidad traduciendo en ellas esa apertura, liviandad y equilibrio suspendido que las construcciones en hierro del siglo XIX expresaban de manera abstracta. Y a pesar de que desprecia como absurdo el regodeo con los trazados reguladores y, en general, un excesivo énfasis en lo estético, considera al libro como una pieza clave para la posibilidad de esta arquitectura incorpórea: todas las ideas básicas ya estaban allí. Gracias a la habilidad de Le Corbusier para simplificar las cosas hasta alcanzar un nivel sucinto lapidario, "reduciendo los problemas a la claridad de los títulos de un film", habría tenido una influencia aún mayor que los proyectos, más arriesgados y sólidos: "porque en una época en que hasta el artista está autorizado a hacer uso de la razón, es comprensible que uno pueda ser a la vez un individuo creativo y un publicista."¹⁶

Además de oficiar como carta de presentación y clave de lectura de la obra de Le Corbusier, el libro fue usado para caracterizar la "posición francesa" dentro de un conjunto plural de búsquedas y se lo eligió para construir sistemas clasificatorios que sancionaran lo nuevo y sus fronteras.

Desde una caracterización que pone el énfasis en una nueva relación entre arquitectura y sociedad, receptiva a la belleza de lo útil y dejando atrás como superflua una caracterización artística de la disciplina, en 1923, Adolf Behne escribe **Der moderne Zweckbau**:¹⁷ uno de los primeros intentos de una visión extensiva de la nueva arquitectura europea y norteamericana. Recurre a **Vers une architecture** para caracterizar la corriente francesa, occidental y racionalista, diferenciándola de la ruso-alemana, romántica y oriental, que sería la que explora el funcionalismo hasta últimas consecuencias, entendiendo a la arquitectura sólo como la estructura permanente y visible de la organización de los movimientos, finalidades y trabajos de un edificio. Según Behne se trata de un documento lúcido; instalado en la objetividad absoluta, va de lo general a la particular y construye un sistema; no ve a la máquina como una herramienta de aproximación al movimiento, a lo orgánico, sino como una forma elegante que, además, promueve la normalización y tipificación. Destaca la estrategia de *Des yeux qui ne voient pas* para cuestionar la arquitectura existente, el énfasis en la planta como elemento social de la construcción reservando la horizontal para el orden y lo común y la idea de juego que, desligando



¹⁸ Henry Russell Hitchcock
**Modern Architecture,
Romanticism and Reintegration,**
Pasión & Clarke New York 1929,
p.170.

la arquitectura de las determinaciones constructivas o funcionales, la asocia a la alegría, la comunidad y la regla, a la primacía de la voluntad humana.

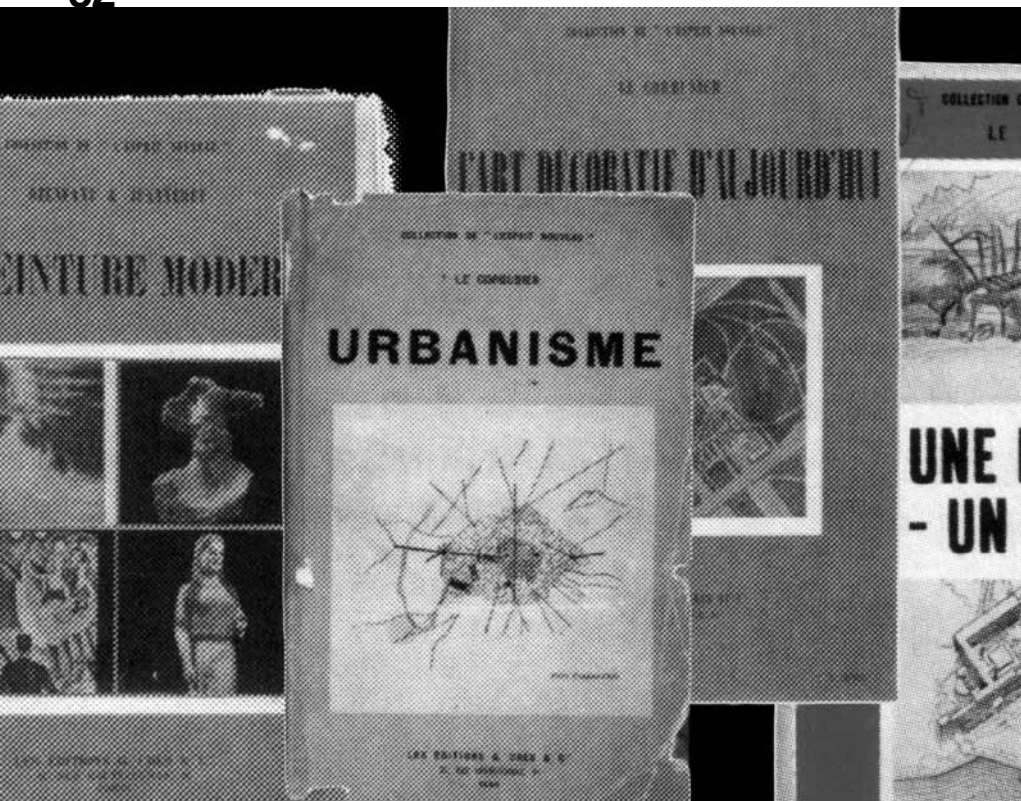
Hitchcock, en cambio, descuenta la primacía de lo estético y se propone ponderar desde la crítica histórica hasta qué punto se estaba frente a un quiebre respecto al pasado. En esta tarea **Vers une architecture** ocupa un lugar privilegiado como la publicación, que junto a **De Stijl**, impulsó la tercera fase de redefinición disciplinar desde el Iluminismo caracterizada por un uso no simbólico de la estructura, fundamento estético nutrido en la pintura abstracta que la libera de los avances ingenieriles y la composición volumétrica cuya plasticidad se resuelve con el énfasis en la superficie. Si bien sostiene que es en su obra que Le Corbusier ha demostrado, más que ningún otro, las posibilidades de este “nuevo sentimiento formal”, otorga a **Vers une architecture**, el documento más conocido y discutido de estos “nuevos pioneros”, una influencia sin parangón. Fue el libro que destruyó la validez de lo que denomina Nuevo Tradicionalismo “ofreciendo quizás prematuramente, una expresión rapsódica a las construcciones en hormigón”¹⁸ y alumbró, como nada que él u otros hubieran puesto en el papel, la nueva estética.

▲ (pag. 30)
Portada edición italiana recién realizada por Longanesi en 1973

▲ (pag. 31)
Portada traducción inglesa, facsimil de Towards a New Architecture, John Rodker, Londres, 1931

▼ Portada de otros libros de la colección L'Esprit Nouveau de Ed. G. Crès con ejemplos de sus *mise en page*: La peinture moderne 1925, L'art décoratif d'Aujourd'hui 1925, Urbanisme 1925, Almanach 1926, Une maison - un palais 1928, Précisions 1930, g. Croissade 1933
Catherine de Smet, p. 249/250

32



19. Werner Oechslin: **Otto Wagner, Adolf Loos and the Road to Modern Architecture** [1994], Cambridge Univ. Press, 2002.

20. Le Corbusier, **Toward an Architecture**, Los Angeles, Getty Center, 2007. Plena de notas y referencias eruditas sobre las elecciones del traductor, las modificaciones introducidas por Le Corbusier en 1924 (que es la que se traduce) y posibles fuentes de cada una de las imágenes; la traducción es precedida por una introducción definitiva de Jean Louis Cohen, uno de los mayores estudiosos de estos primeros años de Le Corbusier. En ella se combina una "autopsia" de la retórica gráfica y textual del libro en tanto máquina de persuadir con un análisis de su recepción y primeras traducciones.

Vers une architecture constituyó la primera teoría de una arquitectura moderna. Como señala Oechslin, quizás su rasgo más heroico fue establecer los principios de una nueva estética aún antes de contar con proyectos concretos que pudieran oficiar de evidencia visible y ejemplares prescriptivos de futuras obras; un salto inspirado al vacío que se arriesga a explicar la nueva arquitectura aún antes de, casi, imaginarla.¹⁹ Su tono sentencioso, el fraseo breve y categórico destinado al lector rápido y apto para su recuperación como slogans, y sus provocaciones visuales le aseguraron una amplia recepción dando lugar a inmediatas reacciones e interpretaciones contrapuestas que lo tornaron referencia obligada, si bien no siempre explícita, de las aproximaciones teóricas a una arquitectura nueva que le siguieron. La mejor prueba del estatus canónico que continúa acordándose es la nueva traducción en inglés recientemente editada en la colección Text & Documents del Getty Research Institute.²⁰



LA BESTIA Y LA INTELIGENCIA

34

¹. Traducción al castellano de las citas en francés, Silvia Pampinella.

CIC · UNR
Silvia Pampinella

El hombre rige su sentimiento por la razón; refrena sus sentimientos y sus instintos a favor del fin que tiene. Domina a su bestia por su inteligencia.

Le Corbusier, L'Urbanisme (1925).¹

Cuando las repercusiones de la industrialización y el maquinismo se extendían a un debate artístico amplio y los manifiestos vanguardistas provocaban tanto como seducían, **Vers une architecture** contrastó con quienes avizoraban la belleza en el mundo mecánico sin más y con los que descartaron toda preocupación estética. Bien conocido es su valor como manifiesto fundante del pensamiento de Le Corbusier y, ulteriormente, como una cantera donde otros abrevaron.

El objeto de nuestra relectura es la relación entre la estética del ingeniero y la Arquitectura. Advertimos que hay una acumulación de interpretaciones que identifican, allí, una dualidad conceptual. Banham dice sumatoria y contradicción; Frampton, yuxtaposición; Tafuri y Dal Co, conciliación; Cohen, dos series que provocan chispas eléctricas. Partimos de otra premisa: Le Corbusier vinculó estrechamente la celebración y la diferencia con el ingeniero como una cuestión básica para su construcción teórica. El reconocimiento de la estética del ingeniero era condición necesaria para el surgimiento de una nueva estética de la Arquitectura.



► Dibujo para la portada de la
reimpresión de 1958
Jean Louis Cohen, p. 59

A partir de las sensaciones -que prefieren las formas puras y de la armonía, habría lugar para el estándar y, sólo cuando se hubiese logrado el estándar, podría surgir una poesía de la época maquinista. Así, Le Corbusier exalta el dominio de la inteligencia sobre lo bestial de la máquina, disciplinada mediante el cálculo y la economía, al mismo tiempo que advierte que sólo el genio, el artista capaz de cambiar el rumbo de las cosas una vez cada milenio, lograría elevarse desde esa visión de un espíritu nuevo hacia lo divino, como Miguel Ángel y como, antes, Fidias.

El hombre se detiene delante de la máquina, la bestia y lo divino se rozaban allí.

Le Corbusier, **L'Art décoratif** (1925).

La condición moderna de este pensamiento reside en abordar la relación entre la bestia, la inteligencia y lo divino desde el reconocimiento de la fragmentación y la contradicción. Está también la aspiración a la unidad y sobre esa idea de unidad flota un perfume albertiano. Es un corazón antiguo revisitado bajo la idea de un mundo en lucha entre la estabilidad de Apolo y el fluir de Dionisio.

Hay una mirada nietzscheana en el dominio viril y apolíneo de la estética mecánica sobre la máquina bestial y en la

▼ **Fotografía del puente de Garabit**
(del ingeniero Eiffel)
Vers une architecture

relación entre esa armonía ingenieril y “una arquitectura” liberada por la poesía. Hay una idea de “proyección a Futuro” cuya raíz es claramente nietzscheana.

Textos e imágenes: claves de lectura para un sistema de pensar

Enunciado en la primera parte: *Estética del ingeniero, Arquitectura*, el tema se extiende a todo el libro desde la mismísima portada donde la fotografía del corredor de un transatlántico acompaña al título. La inclusión de objetos de una estética mecánica en aquellas páginas donde el texto refiere a problemas de arquitectura e, inversamente, de textos de inspiración mecánica en los epígrafes de fotos de obras y esquicios arquitectónicos, extiende la aparente disonancia.

En este recurso deberíamos identificar una de las revoluciones corbusieranas: apoyarse en una tradición para intentar refundarla sobre otras bases que entren en consonancia con el espíritu nuevo.

La tradición de recurrir a la literalidad de la imagen y a la figuración del texto ha estado, desde el Renacimiento, en el núcleo de la construcción disciplinar de la arquitectura. Le Corbusier violenta esa relación -ilustración de las ideas o



2. Élie Faure, "La ville radieuse", en **L'architecture d'aujourd'hui**, nº 11 (1935), p. 34; citado en "Introduction" de Jean-Louis Cohen, en Le Corbusier, **Toward an Architecture**, Los Angeles, Getty Center, 2007, p. 38.

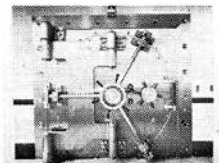
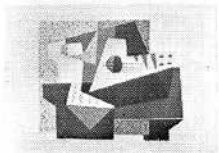
3. Jean-Louis Cohen indica tales precedentes, op. cit., p. 30, en relación a estudios desarrollados por Guillemette Morel Journel.

4. Cohen aborda "la estructura retórica y visual" como "estrategia de seducción". *Ibidem* p. 3.

5. Le Corbusier "L'Esprit Nouveau en Architecture", en Charles-Édouard Jeanneret Gris (Le Corbusier), *Almanach d'architecture moderne, Documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoire, dates, propos standards, organisation, industrialisation du bâtiment* [Paris 1925], Bottega d'Erasmus, Turin, 1975, pp. 17-20.

6. Reyner Banham, **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina** [Londres, 1960], Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

38



intercambios apacibles- tan transitada por teorías y tratados. **Vers une architecture** mantiene hoy su fuerza de "libro implacable", tal como era publicitado en 1923. A pesar del tiempo transcurrido y de los comentarios acumulados, sacude, excita, pellizca al lector "sabiéndolo apático y entumecido".² Diferenciándose del surrealismo, no remite a asociaciones del inconciente o el sueño, sino que intenta volver explícita la construcción de un pensamiento mediante texto e imagen simultáneamente. Los precedentes de esta complementariedad pueden rastrearse en las publicaciones periódicas francesas desde mediados del siglo XIX.³

El título instala la necesidad de un destino; la imagen de tapa es indicativa de una dirección. El texto es un *rappel*; la fotografía elegida instala un modo de plantear el problema. La imagen no ilustra ideas sino que participa de su gestación. Más que una "estrategia deliberada de seducción",⁴ el libro expone el armazón de una estrategia de pensamiento.

¿Se puede -o quizá más: se debe- releerlo desde esta clave?

Descartando que sea un episodio juvenil -como han sostenido quienes ven un estadio de coherencia sólo en sus libros posteriores- proponemos interpretar este montaje de objetos y temas como una actitud que, además de provocativa, es deliberadamente acertiva. La comparación con un montaje cinematográfico es explícita por parte del mismo Le Corbusier. En una conferencia de 1924 dice que proyectará una serie de cien fotografías en varios grupos "precedidos de un argumento, tal como un film". Al último grupo -conformado por: silos de granos en Canadá y cobertizos en Orly, cuadro de Picasso y detalle del Partenón, escalera de la Laurenciana de Miguel Ángel y rascacielos de Nueva York, puerta de seguridad y avión Blériot- le correspondía el argumento:

De los hechos nuevos se desprende una poesía violenta y radiante. El corazón busca enlazar los hechos brutales a los estándares profundos e íntimos de la emoción.

Le Corbusier, conferencia 1924.⁵

Como en el montaje de la conferencia, la serie contenida en **Vers une architecture** reúne fragmentos diversos, separados de su situación de origen y conjugados en grupos según una intención, descartando la narrativa lineal y provocando asociaciones no habituales.

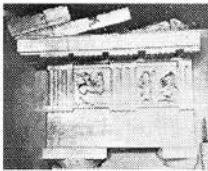
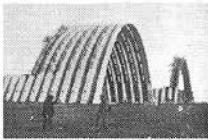
La lectura de Reyner Banham (1960) ha aplastado esa interacción entre texto e imagen porque ha visto ilustraciones. Desde su hipótesis sobre la "separación de técnica y estética" y entre "capítulos académicos" y "mecanicistas", dice que las imágenes contradicen, niegan, hacen dudar, acerca del sentido de unas y otras partes del

7. La alteración del orden para el libro, en 1923, reafirma el rigor de su construcción teórica: "Estética del ingeniero, Arquitectura" (noviembre de 1921) es el capítulo clave, siguen los tres que habían sido publicados antes (entre octubre de 1920 y mediados de 1921), luego los que publicó después (entre enero y mayo de 1922). "Casas en serie" (noviembre de 1921) queda detrás de "Arquitectura" porque, antes de la búsqueda de los partenones para la vivienda del presente, necesitaba exponer los valores del Partenón desde una mirada nueva.

8. Las citas y paráfrasis de **Vers une architecture** se indican con página entre paréntesis: (p.). Corresponden a Les Éditions G. Crès, 31ème ed., Paris, 1928.

9. César Daly, "Toast aux ingénieurs", en **Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics**, 1877, tomo 34, pp.160-166.

◀ **Grupo de imágenes de la proyección en la conferencia *L'Esprit Nouveau en Architecture*, dictada en la Sorbona el 12 de junio de 1924**
Almanach d'architecture moderne, p.18



libro.⁶ Por el contrario, el libro intenta alcanzar una unidad y vale la pena releerlo como tal para identificar el abanico de problemas que aborda en la construcción de una teoría coherente.

Dos cosas solidarias y consecutivas: Estética del ingeniero, Arquitectura

El artículo aparece en la revista **L'Esprit Nouveau** cuando Le Corbusier supera su plan inicial de los *Tres llamados, Los trazados reguladores* y los artículos de *Ojos que no ven*.⁷ Articula los temas publicados en 1920 y 1921 y anuncia los que presentará en los números siguientes cuando dice que será agradable "hablar de ARQUITECTURA, después de tantos silos, fábricas, máquinas y rascacielos" (p.9).⁸

Toma distancia de la disputa profesional que había atravesado todo el siglo XIX y celebra a los ingenieros como lo había hecho César Daly más de cuatro décadas antes en un brindis conflictivo que destacaba su rol de pioneros en una civilización de procedimientos técnicos para la creación de riqueza en el mundo moderno.⁹ A partir del reconocimiento hacia quienes se ocupan de los *outils* de la civilización mecánica, su preocupación se focaliza en las diferencias entre esas "dos cosas solidarias y consecutivas" que son la ingeniería y la arquitectura (p.3). Inscribir a la primera en la producción de herramientas descartables (por tanto: de lo efímero) y a la segunda en la producción de arte (de lo que perdura) es sólo aparente polaridad, porque la arquitectura, siendo el arte capaz de alcanzar la poesía, no debe olvidar aquello por donde comienza: la construcción.

El transtlántico, el avión y el auto: ocasiones para esbozar una teoría

En la cuarta parte del libro, a primera vista, la discordancia entre texto e imágenes parece extrema. Releyendo y mirando con atención, la identificación de medios específicos se inscribe decididamente en la teoría.

Intercambio entre el mundo disciplinar de las formas puras y la matemática proveniente del cálculo.

Habla de arquitectura mientras expone los productos más atrayentes de la civilización maquinista. Por ejemplo, presenta la sección del freno delantero del Delage: "Esta precisión, esta nitidez de ejecución, satisfacen un sentimiento nuevo nacido de la mecánica. Así sentía Fidias; el entablamento del Partenón lo testimonia...". Una observación similar, más adelante, refiere al tímpano del frontón por su desnudez: "El perfil de la cornisa se tensa como una línea de ingeniero".

Los textos al pie de las fotografías de barcos, aviones y autos son extremadamente importantes y están dirigidos, en la mayoría de los casos, *aux architectes*. Refieren a grados de belleza, una más técnica y otra “más cerca de las causas verdaderas”; a la posibilidad de ventanas corridas; a la belleza por la proporción aplicada a otra escala; al valor de un largo corredor de paseo cuyo volumen satisface y cuya unidad de materia resuelve sanamente los elementos constructivos y expresa la unidad del conjunto; a las formas nuevas de la arquitectura, los elementos a escala humana, la liberación de los estilos, el contraste de llenos y vacíos, de masas fuertes y elementos gráciles; habla de pureza, claridad, limpieza...

El transatlántico es el paradigma de un espíritu nuevo.

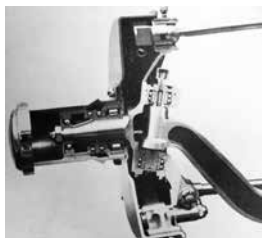
Las máquinas conducirán a un orden nuevo del trabajo, también a una liberación: a un orden nuevo del tiempo del reposo. En los productos del trabajo regidos por la economía y condicionados por la física, en las creaciones de la época, en las obras que salen del taller o de la fábrica, hallamos armonía. El transatlántico es una manifestación de temeridad, disciplina y armonía.

El avión demuestra que la buena enunciación de un problema conduce a la realización.

Enunciar un problema es cosa de lógica y de necesidad. La mecánica lleva en sí el factor de economía que selecciona. La “selección mecánica” actúa (casi darwinianamente) hasta obtener algo diferente, un producto de selección. Conformarse con el estándar en la vivienda sería quedar a mitad de camino en la satisfacción del espíritu; la primera parte es la necesidad (utilidad y confort), pero hay otras sensaciones y otros fines que no quedan satisfechos con ésta.

Con el auto afronta la relación y la diferencia entre estándar y producto de selección.

De las condiciones de la producción industrial, de la producción en serie, surgen formas sanas; es posible una estética formulada con precisión desde la mecánica. Las imágenes y los textos son fundamentales para VER el juego de comparaciones y analogías, referencias a la necesidad, diferencia entre *chassis* y *carrocerie*, coherencia entre conjunto y detalle... Y el auto estándar (resultado de un largo proceso que ilustra al final del capítulo, p.111), es al “producto de la selección superior” (el *Délage Grand Sport*), como el templo dórico es al Partenón, “producto de excelencia” (pp.106-107). El diseño para presentar las cuatro imágenes tiene la precisión de una relación matemática de proporcionalidad directa.



La satisfacción del estándar en las casas en serie es de orden práctico, de orden constructivo, y el estándar del



◀ **Detalle en sección de un mecanismo de freno**
Vers une architecture

▶ **Detalle del Partenón**
Vers une architecture

¹⁰. El relevamiento de la biblioteca, anotaciones en los libros y párrafos copiados en los carnets son resultado de estudios de Paul Turner, avanzando sobre otros anteriores, para demostrar que “la actitud de Le Corbusier respecto a la arquitectura era fundamentalmente idealista”. Ver la Introducción de Paul V. Turner en **La formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne**, Macula, París, 1987, p. 6 y 7.

Jean-Louis Cohen relevó los libros, publicaciones e imágenes que incidieron sobre **Vers une architecture** para reafirmar la hipótesis de “conflicto” de Banham y hacer “una autopsia de la ‘máquina de persuasión’ que es este libro-extensión de la revista”. Ver Jean-Louis Cohen op. cit. En deuda con sendos relevamientos y señalamientos, sostenemos otra hipótesis.

mobiliario está en vías de experimentación; no hay más que seguir esa vía, dice: “tarea de ingeniero”. Toma partido respecto al debate del Werkbund: “una silla no es una obra de arte, una silla no tiene un alma”. Se evidencia la lectura de Loos y el distanciamiento de las artes decorativas francesas. Interviene, sin embargo, la preocupación de la teoría francesa por la proporción intersecada con el concepto loosiano del hombre cultivado: “la decoración es lo superfluo necesario, *quantum* del campesino, y la proporción es lo superfluo necesario, *quantum* del hombre cultivado” (p.113).

El último párrafo del capítulo expone su plan de batalla para la arquitectura como arte, separándose de la mayor parte de la experiencia alemana de posguerra.

El estándar, impuesto por la ley de selección, es una necesidad económica y social. La armonía es un estado de concordancia con las normas de nuestro universo. La Belleza domina; es pura creación humana; es lo superfluo necesario sólo para aquellos que poseen un alma elevada (p.115).

Libros y contactos: una acumulación selectiva

El proceso que lo lleva a una síntesis nueva entre los fenómenos efímeros y los valores duraderos, entre técnica y forma, entre lo sensorial y la matemática, se había ido esbozando como proyecto personal desde su temprana juventud. Podemos delinear dos grupos de ideas que funcionaron paralelamente como antecedentes para tal voluntad de síntesis.¹⁰

- a. Teorías híbridas impregnadas con pervivencias del pensamiento clásico acerca de la armonía e inclusivas respecto a los desafíos de la era maquinista serán las piezas de un rompecabezas donde la figura del ingeniero ocupará un sitio.
- b. Diversas enunciaciones respecto a la Arquitectura como el arte que produciría una revolución radical despertarán la preocupación axial sobre la especificidad disciplinar.

La unión de ciencia y arte, de materia y espíritu, conduciría hacia una arquitectura: “el arte de mañana”.

Entre los autores que lee hasta su primer viaje a París en 1908, Provensal lo incita a resolver y unir armoniosamente dos principios: “el espíritu y la materia”; la ciencia permite la comprensión del mundo material, el arte debe elevar al hombre “hasta la idea”; de la unión de arte y ciencia surgirá una “edad nueva” y se podrá “conquistar una nueva armonía” uniendo razón y sentimiento. El artista busca descubrir y aplicar leyes universales igual que el científico y, si bien el instinto puede ayudar al genio creador, es la

¹¹-Henry Provensal, **L'Art de demain**, París, 1904, cit. por Paul V. Turner p. 22.

¹²-Ver Paul V. Turner, op. cit. p. 13.

¹³-Ver Le Corbusier, **Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo** [París 1930], Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p.55.

¹⁴-Ver Paul V. Turner, op. cit., p. 18-20.

ciencia la que “extiende sobre todo su gran ala” y “a su sombra se deberá ampliar la conciencia del artista”. Emerge la vigencia de las divulgaciones de Alberti cuando Provensal habla de “leyes eternas de unidad, número y armonía”. Inspirado en Herbert Spencer, exige un arte abstracto del cual la arquitectura deberá mostrar el camino: “Será hacia una arquitectura, arte dominante por excelencia, que convergerán todas las fuerzas intelectuales”.¹¹ Asimismo, el joven Jeanneret había aprendido de su maestro L'Éplattennier que “la síntesis al crear ornamentos” entre motivos naturales y abstractos derivaba de concebir “el ornamento como un microcosmos”,¹² ley de simpatía formulada en el Renacimiento. A través de la lectura de Schuré reafirma la idea del espíritu por encima de la materia: “expresión inferior, cambiante, efímera”, que luego impregnará sus textos o reaparecerá en sus gráficos, como el de “Las técnicas son la base misma del lirismo” en las conferencias de 1929 en Buenos Aires.¹³ Otros libros y cursos lo ponen en contacto con los conceptos de la Antigüedad clásica.¹⁴

Así hablaba Zaratustra redimensiona la figura del arquitecto como artista desde la idea de lo sobrehumano.

El libro de Nietzsche, leído probablemente en París en 1909, llega en el momento preciso para presentarle al Hombre del presente parado sobre “una cuerda tendida entre la bestia y lo sobrehumano”, de donde puede ensayar la posibilidad de sublimar la naturaleza animal por la inteligencia; pero también dominar la naturaleza por la acción humana que para él será el gesto fundamental del ángulo recto. El *Übermensch* encarna el Héroe del Futuro. La vía al futuro llegará necesariamente por la destrucción de lo viejo, por eso destrucción y creación están ligadas. Dos categorías: la *bête* -el pasado del hombre- y lo sobrehumano -su futuro- son polos coexistentes en la naturaleza humana. La violenta esperanza nietzscheana y la fascinación por la destrucción como elemento necesario de la creación lo predisponen para la posterior influencia de Guillaume Apollinaire y de los futuristas.

La forma de la construcción ingenieril emerge en la teoría de Muthesius. La defensa de las formas puras, como una tradición mediterránea, es activada por Cingria.

La estadía en Alemania en 1910 y 1911 no sólo le provee contacto con sus edificios industriales, sino con el libro teórico de Hermann Muthesius: **El problema de la forma en la construcción del ingeniero**, que traza el desarrollo de las “obras de arte” del siglo XIX (puentes, depósitos, fábricas) y critica la creencia en que la sola función conduce a producir una forma aceptable: “la respuesta a exigencias puramente funcionales no es suficiente para crear una forma propia que satisfaga el ojo, sino que deben entrar en

¹⁵-Paul V. Turner, op. cit., p. 87.

¹⁶-Ver nota sobre estudios de R. Stadelmann publicados en 1929, en Manfredo Tafuri, **Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos**, Cátedra, Madrid, 1995, p. 18.

¹⁷-Banham indicó la ascendencia del discurso de Muthesius, "de estructura más retórica que lógica", sobre la generación siguiente; también la relación con Paul Valéry, un "clasicista fascinado por la matemática". Ver Reyner Banham, op. cit., p. 67 y 208. Diferimos respecto al carácter de la influencia: Le Corbusier absorbió los modos de pensamiento híbrido de Muthesius y de Paul Valéry, el pensamiento moderno del artista en tanto "creador".

¹⁸-Paul V. Turner, op. cit., pp. 91-94.

44

juego otras fuerzas, aun inconcidentes".¹⁵ La cuestión de las sensaciones, como algo distinto al goce matemático en el ámbito del pensamiento, está en el discurso de Muthesius de 1911: el ojo controla lo visible, pero componemos, juzgamos y manejamos formas desde una ley anclada en nuestro cerebro sin que podamos sustraernos a la misma, aún cuando lo deseemos. Y aparece en sordina el eco de Nicolás de Cusa -son "tendencias cósmicas, inmanentes a lo humano"- teniendo en cuenta que el pensamiento cusiano se había extendido sobre corrientes espiritualistas alemanas de los siglos XV y XVI y permanecía vigente hasta los años veinte.¹⁶ También el eco de Alberti: "por naturaleza aspiramos a lo mejor y con placer vamos hacia lo mejor; y la *concinnitas* no se manifiesta más en un *ensemble* o en las partes, sino en ella misma y la naturaleza (...) En efecto, todo lo que se manifiesta en la naturaleza está regido por la normas de la *concinnitas*". Muthesius enumera los objetos que en ese tiempo responden a principios universales evidentes a los ojos: "puentes, estaciones, faros y silos de granos", afirmación acompañada de muchas fotografías de silos americanos, produciendo la hibridación entre principios permanentes y objetos efímeros.¹⁷

La lectura de **Les entretiens de la villa du Rouet** de Cingria-Vaneyre afloja las "tenazas alemanas" que aún lo sujetaban y lo impulsa a un nuevo viaje, ahora hacia Grecia y Constantinopla. Las superficies vastas y continuas, los volúmenes simples, la fuerza de la horizontal, la simplicidad fundada en el ángulo recto caracteriza al clasicismo en lo que es más puro. Estas formas no provienen de la expresión técnica que los alemanes remiten a las masas cúbicas como "obsesión industrial de la arquitectura alemana". Son formas puras diferentes al utilitarismo y la uniformidad mecánica, a los que Cingria califica de "americanismo naciente" y "degeneración del gusto".¹⁸ La máquina tiene una lectura sublime en Cingria: es la expresión del modernismo, el tren que atraviesa el paisaje suizo de montaña (viaductos, túneles, valles encajados, laderas y cimas nevadas). La visión corbusierana del Partenón como "máquina de conmovimiento" responderá a premisas similares de lo sublime en sus escritos del **Viaje a Oriente**. Allí reseñará las geometrías puras de las construcciones populares; la obtención de proporción, armonía y unidad en los edificios; la extensión de esas relaciones al paisaje: tradiciones atemporales del espíritu del Mediterráneo. Allí fundará la búsqueda de un Espíritu Nuevo cuando estas tradiciones sean cruzadas con las formas simples del universo tecnológico.

Sigue un período de reflexión sobre los logros de los ingenieros junto a la búsqueda de vías de avance en el campo de la estética.

19. Carta a William Ritter, 23 de diciembre de 1913, citada en Jean-Louis Cohen, op. cit., p. 6.

20. Ibidem.

21. Paul V. Turner, op. cit., p. 129.

22. "Calendrier d'architecture", en **Almanach**..., op. cit., pp. 6-16.

23. Ver Paul V. Turner, op. cit., p. 130.

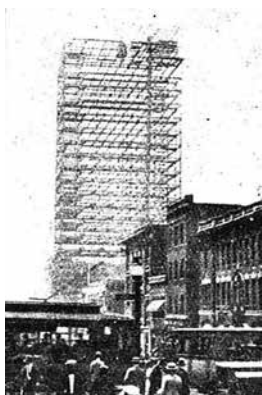
24. Amedée Ozenfant y Ch. E. Jeanneret, **Après le cubisme**, Paris 1918, cit. por Paul V. Turner, op. cit., p. 25.

En una carta a William Ritter de 1913 dice: "mi admiración va sin reserva para los ingenieros quienes lanzan sus puentes fenomenales, que obran por lo útil, lo fuerte y lo sano; (...) desearía que para el arte quisiésemos hacer como ellos, lo útil".¹⁹ En 1914 publica en Suiza el artículo *Renovación en la arquitectura* donde afirma que "nuestros romanos, nuestros góticos, o Luis XIV, son ahora nuestros ingenieros".²⁰ Anclado en La Chaux-de-Fonds entre 1912 y 1917, lee **Teorías, 1890-1910** de Maurice Denis, los tres volúmenes sobre las ciudades jardín de Georges Benoit-Lévy y la **Historia de la arquitectura** de Auguste Choisy.²¹

Del libro de Choisy, va a escoger una serie de figuras que usará en la revista **L'Esprit Nouveau**. En 1925 las intercalará con otras: las iniciales del salvaje y el nómada, y las contemporáneas de *Les temps modernes*, estructuras de acero y de hormigón armado como las elogiadas por Benoit-Lévy. Para su presentación de "Las arquitecturas de la historia" elegirá: Egipto, Persia, Roma, Bizancio, el Imperio, Arabia, Edad Media y Renacimiento. Para su presente: los *chassis* descarnados de la estructura de acero de un rascacielos en construcción, el hangar de Orly y la trama estructural en retícula de hormigón armado, a la espera de las *carroseries* sobre las cuales habrían de operarse procesos de selección. Resalta la diferencia entre "la solución del sistema estático y el nacimiento del fenómeno plástico" que sólo había ocurrido en la historia a partir de nuevos sistemas estáticos.²² Esta selección y puesta en serie de objetos de la historia es fundamental. Sabemos que la fundación de la estética, coincidiendo con las operaciones del museo moderno desde el siglo XVIII, se había asentado sobre la manipulación y clasificación del legado histórico.

Denis refuerza la idea de que el arte debe expresar "el orden del universo" descubriendo las relaciones numéricas y las proporciones geométricas que suscitan "un placer estético puro".²³ En 1918 Le Corbusier escribe, respecto al modo de lograr orden y síntesis, que uno de los factores importantes de la vida moderna es la transformación del antiguo espíritu del artesano: "la evolución actual del trabajo conduce por lo útil a la síntesis y el orden".²⁴ Coordinar ideas de Denis, Muthesius y Loos era una operación verdaderamente compleja.

Benoit-Lévy clarifica el tema del arquitecto artista diferenciándolo del simplemente ingeniero o programador, diciendo que "los artistas expresan su espíritu y su alma en el trabajo de sus manos". El arquitecto es un "artista de elite" que renuncia a las ciudades del viejo mundo, construye la ciudad del futuro e explora un estilo nuevo inspirando su pensamiento en las armaduras gigantes de hierro y de cemento para encontrar fórmulas nuevas. Esta mirada francesa sobre la experiencia americana del rascacielos lo



25. César Daly, op. cit. Le Corbusier también usa la analogía con los "órganos".

26. Ver Reyner Banham, op. cit., los capítulos "La arquitectura y la tradición cubista" y "Edificación de avanzada en París: 1918-1928".

27. Ver Jean-Louis Cohen, op.cit., p. 8.

28. Maxime Collington, **Le Parthénon: L'histoire, L'architecture et la sculpture**, con fotografías de Frédéric Boissonnas y W. A. Mansell, Librairie Central d'art & d'architecture, París, 1910-12; en Jean-Louis Cohen, op. cit., p. 22.

condiciona fuertemente. Los primeros esquicios de torres de Jeanneret (c. 1914-1915) coinciden con el tiempo de gestación del sistema Dom-INO.

El rol del ingeniero, como antecesor de una nueva arquitectura, había sido enunciado en Francia antes que en Alemania.

En el ámbito disciplinar, el llamado de atención de César Daly databa de 1877. El ingeniero "es la palanca que eleva el mundo moderno, y encuentra su punto de apoyo en las necesidades ineludibles del presente y en los intereses del futuro". El arquitecto "contribuía a su propia decadencia, ocupándose exclusivamente de una falsa interpretación de lo antiguo y dejándose dirigir por una falsa doctrina estética". E insistía: "El ingeniero, lo repito, es el gran creador de la riqueza y, en las civilizaciones modernas, la riqueza es la condición *sine qua non* de un desarrollo arquitectónico". Este brindis anunciaba "la eclosión espléndida que el devenir reserva a nuestra nueva y próxima *arquitectura orgánica*".²⁵ Quedaba implícita la necesidad de una interpretación diferente de lo antiguo y de una estética vinculada a los procesos de creación de la riqueza.

En la posguerra, París condensaba los ecos de estas promesas de futuro tanto como las fuerzas reaccionarias enquistadas en el pasado. Era el ámbito de exposición de las vanguardias -futurismo, cubismo, dadaísmo y el *Groupe de Puteaux*- concentradas en la reflexión crítica sobre los medios específicos de las artes. Emergía, también, una nueva esperanza en los más recientes avances técnicos, entronizados como nuevas promesas por Pierre Urbain y Albert Gleizes, junto al llamado a revisar el pasado en el *rappel à l'ordre* de Severini.²⁶

Mudado en 1917, Le Corbusier intensifica su interés por la estética del ingeniero. Conoce a Amedée Ozenfant y comienza a pintar.

Ozenfant, interesado en todos los aspectos de las vanguardias, diletante, fascinado por los automóviles al punto de diseñar una carrocería en 1911, interesado en los primeros aviones y en las máquinas destinadas al transporte, es su referente para una ubicación cultural y su socio para la difusión de la pintura purista.

Perret pudo haberlo acercado entonces a la observación de las fábricas americanas a través de un artículo de 1913 de Walter Gropius.²⁷ Pero hubo otros textos con una incidencia directa como el album de Collington, quien destacaba la interacción entre "la pasión" y "el rigor" en el Partenón,²⁸ que Le Corbusier reconvertirá en rigurosidad del ingeniero y pasión del plástico, además de reproducir y recortar las fotografías de Boissonnas. Es probable que haya leído **La estética del ingeniero** (1910) de Joseph August Lux o

29. Jean-Louis Cohen, op. cit. p. 8.

30. Charles Maurras, **Athènes antique**, De Boccard, París, 1918; en Jean-Louis Cohen, op. cit., p. 22.

31. Ver Jean-Louis Cohen, op. cit., p. 14.

32. "Atmósfera moscovita" en Le Corbusier, **Precisiones...**, antes cit., p. 285.

textos franceses como **La estética del hierro** (1904) de Robert de la Sizeranne.²⁹ Otra influencia posible es el libro de Charles Maurras (1918), quien vio el Partenón como "un inmenso depósito hecho de mármol".³⁰

Los filósofos Charles Lalo y Etienne Souriau contribuían en la revista **L'Esprit Nouveau**, por lo cual podría conocer **La estética del movimiento** (1889) y **La belleza racional** (1914), libros escritos por Paul Souriau dedicados al estudio de los nuevos medios de transporte y propulsores de un programa de alianza entre arte y tecnología. La fascinación de Le Corbusier por el viaje en transatlántico pudo iniciarse en el viaje a Oriente y en la idea de Loos de "la expresión honesta del constructor de transatlánticos", de quien derivaría la comparación de barcos y casas de Camille Mauclair. Su interés personal podría remontarse aún más atrás, como le escribe a Ritter: "verás en la revista mis ideas sobre la arquitectura y recordarás que en la escuela, a los 20 años, ya me habían puesto el apodo de "Paquebot".³¹

La mudanza a París es tiempo del desdoblamiento de nombres, del pasaje de una captura rápida mediante esquicios de viajes a la pintura como pensamiento y como campo donde investigar la relación entre sensación, emoción e ideas. Es tiempo de "ver" a través de la mano del creador que cambia lo que ven los ojos, como sostenían Benoit-Lévy, Henry Bergson y Paul Valéry. Quizás allí resida la persistencia en el ejercicio de la pintura hasta el final de su vida. Sabemos que el programa de la pintura purista se agotaría en pocos años, pero la publicación de **L'Esprit Nouveau** le dio reconocimiento público y, más allá de forjar una imagen, es el tiempo de la sedimentación y la "puesta en orden" de los impulsos hasta entonces diseminados.

Logrará la máxima síntesis en su artículo clave entre los publicados en la revista.

Pequeña matemática lingüística: el índice de una sucesión temporal

Estética del ingeniero, Arquitectura.
Le Corbusier, **L'Esprit Nouveau** Nº 11-12 (1921).

La coma ha sufrido reiteradamente malas lecturas. Sin embargo, no hay ambigüedad en quien se declarará afecto a la "pequeña matemática lingüística".³²

La función de este grafismo polifacético es clara en un enunciado narrativo: la articulación de una sucesión de acontecimientos. En este caso, los articula doblemente: en una secuencia de escritura de artículos para la revista y en la secuencia de dos campos que soportarían consecutivamente la construcción de una nueva estética.

Del dominio de la construcción hacia el nuevo hombre: el "constructor"

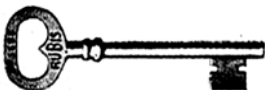
A lo largo de la década de los veinte, pasa de la teoría a la experimentación y a la disputa de campos de acción cada vez más amplios. París era entonces un ámbito en ebullición donde técnicas y artes parecían proyectarse al futuro: el escenario adecuado donde aventurarse tras la promesa nietzscheana. Es, también, la capital donde el debate sobre la producción de viviendas en serie concentraba nuevos desafíos y allí estaban los ingenieros americanos, razón que lo impulsa a aparecer como el más francés de los franceses.

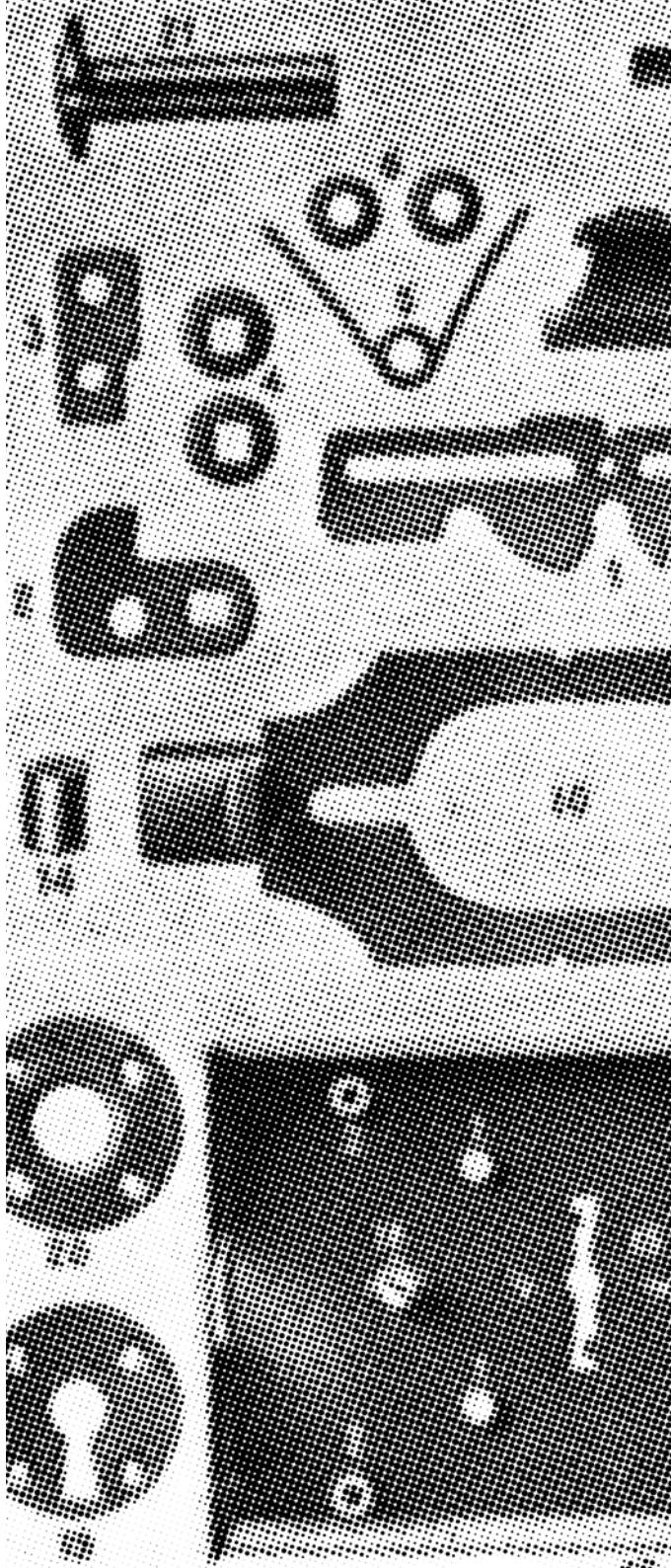
1920-1924: período de dominio de la bestia por la inteligencia en el campo de la teoría y de los primeros ensayos de aplicación del principio de la economía de escala.

Vers une architecture había surgido de la confianza sobre el pasaje de las bestias mecánicas con su belleza indómita a una estética del ingeniero. Sobre tal experiencia, el arquitecto podrá aislar temas de la estética mecánica y experimentar con objetos de una estética purista. La composición plástica de estos nuevos elementos y la resolución del total y de todas las partes con un mismo fin es el basamento sobre el cual se podrá erigir, recién entonces, la nueva arquitectura como "un espejo del pensamiento" o como un "sistema de pensar".³³ Anunciado triunfo del pensamiento sobre la bestia, que no es sumatoria ni yuxtaposición de conceptos contradictorios, sino lucha entre fuerzas.

La combinación de estrategias de este período es difícil y riesgosa: se apoya en la tradición francesa de la razón, a la vez que codirige la publicación cultural de las vanguardias parisinas; combina las indagaciones acerca de los objetos-tipo y sobre los valores de la Arquitectura que superan al tiempo violentando el pensamiento loosiano; indaga sobre los moldes donde habían surgido los aportes principales de la disciplina para darlos vuelta y llenarlos con una nueva teoría. Desplazarse sobre carriles, que entonces eran vistos -y siguen siendo vistos- como diferentes y disímiles, es el modo que halla para denunciar la ceguera: "ojos que no ven". Sostiene que el modo de la estructura y el fenómeno plástico se funden en una unidad que será el estilo de época. Lo reafirma en la *Introducción* a la segunda edición en 1924.

El interés por el taylorismo, atribuible a la temprana lectura de Nietzsche, es reavivado en los primeros años veinte cuando los expertos de la Foundation Rockefeller participan de la reconstrucción de las regiones devastadas por los alemanes en Francia y el urbanista Georges B. Ford elabora el plan de reconstrucción de Reims. En 1920 Gréber





◀ ▶ **Prospecto de la "Cerradura de 'Fontaine et C'"**
Bytowa-Culture, Brno, en marzo de 1924, y en Almanach d'architecture moderne, p. 77

34. La incidencia del taylorismo en la organización del trabajo en Francia ha sido desarrollada en el capítulo "La patrie de l'industrie", en Jean-Louis Cohen, **Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960**. Flammarion, Centre Canadien d'Architecture, París, 1995; ver p. 74-78.

35. Ver Jean-Louis Cohen, "Introduction", en Le Corbusier, **Toward an Architecture**, op. cit., p. 24.

publica los dos volúmenes de **L'architecture aux États-Unis**, con prefacio de Victor Cambon y fuertes referencias al taylorismo.³⁴ Le Corbusier, que desde 1915 proponía la aplicación del cemento armado y ensayaba propuestas diversas de células y conjuntos de viviendas en serie, hará su primera experiencia en la construcción del barrio en Pessac en 1924. Ese mismo año, introducirá equipamiento fabricado en Checoslovaquia por los establecimientos U. P. y elementos prefabricados por la metalurgia francesa regida por principios tayloristas en la célula del *immeuble-villas*.

En el artículo que publica en una revista de Brno, juega con la analogía entre las cerraduras construidas en serie y la escalera del Pabellón de L'Esprit Nouveau ejecutada por "La Construcción Tubular Soudée", finalizando con una sentencia certera: "El trabajo en serie conduce a la perfección y a la pureza".

A partir de 1925, Le Corbusier destinará sus esfuerzos a un frente de batalla más amplio.

Mientras los americanos influyen fuertemente sobre los círculos patronales del *Redressement* francés unidos a la difusión del taylorismo y el fordismo, él promoverá que Citroën, Renault y Schneider se ocupen de la construcción de vivienda, intentando transportar al reino de la organización industrial la fabricación de un producto de consumo interminable: la casa.³⁵ Seis años después de la creación de **L'Esprit Nouveau**, el programa de la casa moderna está en un punto clave del debate y las realizaciones. Una avanzada es la presentación del Pabellón de L'Esprit Nouveau del acompañado de los dioramas con las propuestas urbanísticas y la publicación del "libro de oro" de tal exposición: **Almanach d'architecture moderne**.

En 1928 se refiere literalmente a "*la bête et la tête*". En **Une maison, un palais** expresa la tensión que se experimenta en la casa: un "refugio", para satisfacer las necesidades de lo humano-bestial, y una "intención", para satisfacer el espíritu. Esa intención es la arquitectura. Cuando en los distintos países -dice Le Corbusier- ya hay "programa de habitación moderna, medios técnicos modernos, fuerza de organización moderna" -y podemos leer en entrelíneas: la *bête*-, aún es preciso el debate teórico sobre los medios que posicionan a la arquitectura como una disciplina moderna. Reedita **Vers une architecture** y acentúa la lucha por el dominio, ahora sobre las fuerzas técnicas, por parte del urbanismo. La tercera edición a inicios de 1928 volvería a poner sobre la mesa la redefinición crítica de los medios con los cuales proyectar, es decir, los elementos de una nueva arquitectura: volumen, superficie, planta, espacio, estructura.

1929, conferencias de Buenos Aires, publicadas en París en 1930: un desplazamiento de interés hacia el constructor.

36. Ver Le Corbusier, **Precisiones...**, op. cit., p. 41-47.

37. Ibidem p. 50.

38. Ibidem p. 285. Cuando "está preocupado por arquitectura y urbanismo" se siente autorizado para admitir que "la vida es bella, o lo bello es vida": juego de palabras, con *krasni* (rojo) y *krassivo* (bello), en ruso.

En **Precisiones** reseña el desarrollo del maquinismo en paralelo a los problemas del urbanismo que han entrado en juego. Si el ingeniero ha sido "el perturbador", el poeta es el visionario que se proyecta en el tiempo. Habiendo sido engalanado como se engalan los barcos, el ingeniero es mostrado en sus limitaciones con mayor énfasis junto al anuncio de un nuevo personaje caracterizado en términos nietzscheanos: el constructor.³⁶

El ingeniero fue el perturbador, el portador de los hechos, el hombre predestinado del "cómo" y del "por qué". ¡Sin embargo pierde el aliento en la pendiente resbaladiza de la respuesta!

*He llevado al ingeniero a la empavesada. **Vers une architecture** (mi primer libro, 1920-21, **L'Esprit Nouveau**) le estaba dedicado en buena parte. Era un poco por anticipación. Iba a presentar muy pronto "al constructor", al nuevo hombre de los tiempos nuevos.*

Ingeniero, es el análisis y aplicación de los cálculos; constructor, es síntesis y creación.

Cuando la noción de los nuevos tiempos sea pertinente, cuando la armonía contemporánea esté asegurada, exaltada por un espíritu nuevo y conquistada como una consecuencia de una resolución tomada para ir hacia adelante y no hacia atrás, cuando nos hayamos vuelto hacia la vida y nos hayamos cuajado en la muerte, entonces habrá nacido el constructor y la inmensa producción de los tiempos modernos se orientará unánimemente hacia la claridad, el goce, la nitidez.³⁷

Dice que no hablará más de lirismo, que dibujará cosas específicamente razonables. "Yo hablaré como *técnico* y ustedes reaccionarán como *líricos*". Pero, atención, es la técnica en el sentido de capacidad de planificar a futuro. Su dibujo número 1 en Buenos Aires: *Las técnicas son la base misma del lirismo*, título de la segunda conferencia, presenta bajo una línea divisoria: las "técnicas", lo "sociológico" y lo "económico". Sobre la línea: una pipa, revisitando la última imagen de **Vers une architecture**. Más arriba: "lirismo = creación individual", exactamente sobre: "drama, lo patético = valor eterno". Al costado: un pájaro.

La pipa era un enigma al final del primer libro, con su pie: "Cooperativa 'la pipa'." Ubicada en este nuevo libro exactamente en el umbral, es el elemento que sintetiza la idea de objeto-tipo de la búsqueda purista, primer escalón hacia el "lirismo" y el "drama". Asimismo, el pájaro puede ser el indicio de un giro hacia la vida, separándose de la muerte.³⁸ Alude a la muerte de las academias, sí, pero también es una nueva pregunta que revierte el ciclo de las naturalezas muertas: colecciones de objetos sin vida, detención del tiempo. Este pájaro que vive y que canta -usando la expresión de Bergson: "la melodía ininterrumpida

39. Párrafo de Henry Bergson copiado en un carnet por el joven Jeanneret de George Benoit-Lévy, **La cité jardin**, Paris, 1911, vol III, p.21, al consultarlo en 1915. Ver Paul V. Turner, op. cit., p. 145.

de nuestra vida interior"- abre otro período de su particular búsqueda de la poesía que no renuncia a seguir confrontándose con la construcción de una teoría estética, es decir: búsqueda de valores que perduren, en una actitud radicalmente diferente a la de un arqueologista.

De la bestia a lo divino; de los ojos que no ven a la mirada casi transparente

Retornemos, finalmente, a nuestra propuesta inicial de aproximación para una relectura de **Vers une architecture**. Señalábamos la aparente disonancia entre la serie de imágenes correspondientes a objetos de una estética mecánica y la serie de obras de la arquitectura llamada histórica o monumental.

El *coup de dès* al que aspira Le Corbusier es la mirada casi transparente del artista y el poeta.

Bergson había dimensionado grados de ceguera frente al mundo: "un velo se interpone, velo espeso para el común de los hombres, velo ligero, casi transparente, para el artista y el poeta".³⁹ Ese es el desafío para nuestros ojos, aún hoy, porque verán muy poco si nos conformamos con una mirada de ingeniero para la primera serie y de arqueólogo para la segunda. Sólo al desembarazarnos de las miradas veladas, las dos series pueden cruzarse e interrelacionarse hasta volverse productivas.

El dominio logrado mediante la estética mecánica, la razón del cálculo, el logro de la armonía matemática y la pureza geométrica constituían un incentivo y un límite. El ingeniero enseñaba el camino para la liberación de la arqueología, tal como "la lección de Roma" consistía en olvidar los mármoles. Sólo una mirada crítica sobre los propios medios le permitiría teorizar lo nuevo, tomar como puntos de partida tanto los *outils* de la producción en serie como las obras arquitectónicas paradigmáticas, operar con referencias cruzadas entre imágenes y textos, caminar hacia una arquitectura del Futuro, de manera nietzscheana, sobre la tensión de una cuerda.

les techniques sont
l'assise même du lyrisme

lyrisme =
création individuelle
plane, pathétique = rateur
éternelle



économie

standardisation
industrialisation
Taylorisation

Tact
ingénieur

Sociologie

un plan nouveau
par rapport
à la vie
dans 1 espace nouvelle

qualité
social

techniques

controle de matériaux
chimie
physique

man
démocratie

REFLEXIONES SOBRE EL VOLUMEN

54

UNR
Martín Gascón

¹. Le Corbusier, **Hacia una Arquitectura**, Editorial Poseidón S.L., Barcelona, 1977. [primera edición del original 1923]. p.16

². **Sentencia:** 1. Dicho grave y conciso que encierra una doctrina o moralidad. En **Gran Diccionario de la Lengua Española**, Ed. Larousse, edición digital, 1999.

³. En **Después del Cubismo**, 1918, y reproducido en A.Ozenfant / Le Corbusier, "**Acerca del Purismo. Escritos 1918/26**", El Croquis Editorial, Madrid, 1993. p.42

⁴. Ver en este aspecto el artículo de Paul Turner, "**The Beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-07**", publicado en **The Art Bulletin**, Vol. 53, N°2 (Jun., 1971), Collage Art Association. [<http://www.jstor.org/stable/3048831>]. El artículo parece ser un avance parcial de una investigación más amplia que derivó en el libro *The Education of Le Corbusier*, Garland Publishing, New York, 1977.

En **Hacia una Arquitectura**, libro por momentos críptico, Le Corbusier expone lo que será una de las definiciones de la Arquitectura que encontrará mayor fama y publicidad, tanto en la propia disciplina como fuera de ella: *la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz*.¹ Es a partir de esta sentencia² que intentaré revisar los elementos que, según Le Corbusier, definen la arquitectura., Me centraré en tres componentes de este enunciado: la *organización o disposición* de los volúmenes; el objeto específico que conformaría la arquitectura, es decir, el propio *volumen*; y la necesaria intervención de la *luz* para que todo esto sea reconocible y aun se exalte.

El juego sabio, correcto y magnífico

Cuanto más exactos son entre sí los elementos, más tiende a aumentar el coeficiente de belleza
Le Corbusier y Ozenfant³

Proponer la concepción y ejecución de un juego sabio, correcto y magnífico, conlleva la idea de un ser sabio, correcto y magnífico que lleve a cabo semejante tarea. Éste no es otro que el verdadero artista, aquél que debe iluminar al resto de la humanidad. Pero ésta es una revisión que, en gran parte, ya ha sido abordada.⁴ Lo que me interesa

94610

5. "...guiados por los efectos del cálculo (derivados de los principios que rigen nuestro universo)... los ingenieros de hoy emplean elementos primarios y los coordinan según las reglas, provocando en nosotros emociones arquitectónicas, haciendo de este modo que resuene la obra humana al compás del *orden universal*". En **Hacia una Arquitectura**, op. cit., p.20. Subrayado para este trabajo.

6. En **Después del Cubismo**, 1918, y reproducido en **Acerca del Purismo**, op.cit., p.32

7. Ambrosini, Cr., **El juego: paidia y ludus en Nietzsche**, presentado en el XV Congreso Interamericano de Filosofía y el Congreso Iberoamericano de Filosofía, Lima, Perú, 2004. [http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa_general/miercoles/sesion15-16.30/AmbrosiniCristina.pdf]

8. **l'Art de Demain**, p.160.

56

► **La Leçon de Rome**
Vers une architecture



reconocer es, siempre dentro de los límites que impone **Hacia una Arquitectura**, cuáles son las características que definen la corrección y magnificencia de un determinado juego volumétrico. Y me interesa debido a que esta cuestión no se hace del todo explícita en el libro. Normalmente, se alude a ella a través de comparaciones elípticas y ejemplos, pero se eluden las definiciones taxativas al respecto.

Una consideración que sí es explícita nos da una pauta especialmente significativa: la correcta organización de los volúmenes ocurre en el momento en que ésta es dominada por el *orden*. El orden aludido es siempre de carácter universal y es por ello que pone en consonancia las obras humanas con las de la naturaleza.⁵ Sobre este aspecto, ya en 1918, dirá:

*Busquemos las leyes del orden (...). Se trata pues, de definir los grandes ejes de ordenación del mundo y de formularlos.*⁶

Son esas leyes las que aseguran el orden, leyes que gobiernan la forma de los volúmenes pero que subyacen, también, en la organización de los mismos.

Reconocido el gobierno de las leyes y las normas, comienza a cobrar sentido el entender todo esto como un juego. Lo hace, al menos, si consideramos que uno de los aspectos fundamentales del juego es su *carácter normativo*, es decir, el seguimiento de la regla (en general arbitraria e irracional) en el marco de una actividad libre y voluntaria.

Por otro lado, es esencial del juego su carácter *improductivo*. No genera riquezas ni bienes y, de este mismo modo, la especificidad de la arquitectura se ve liberada de cualquier finalidad o utilidad que no sea aquella del valor plástico.

El sociólogo francés Roger Caillois distingue en los juegos una gradación que va desde la *paidía* al *ludus*.⁷ Los aspectos del juego hasta aquí repasados son característicos de este último concepto, más relacionado con lo normativo. Pero "Apolo no podía vivir sin Dionysos", había dicho Nietzsche, del cual Le Corbusier conocía **Así habló Zarathustra**, y el *ludus* imperativo necesita de la *paidía*. En la *paidía* predomina la capacidad de inventar e improvisar formas, el momento de total libertad para inventar nuevos órdenes, reflejado en su raíz etimológica "*pais*" (niño). Este modo de actuar coincide, precisamente, con "el rol sublime del artista, que es el de crear intuitivamente las formas, sin otra dirección que su sentido artístico",⁸ de acuerdo a lo planteado por Henri Provensal, autor revisado por Le Corbusier y en el que me detendré más adelante. El resultado de aquella improvisación dionisiaca es, por cierto, siempre imprevisto. E incluso más, es imprevisible. Tal como corresponde a todo juego, cuya *incertidumbre* es siempre

⁹. *Hacia una Arquitectura*, op. cit., p.16

¹⁰. Reproducido en *Acerca del Purismo*, op. cit., p.60

necesaria dado que el conocimiento anticipado de su resultado haría perder por completo el sentido del mismo.

Con lo visto, cobran nuevos significados los caracteres atribuidos al juego de volúmenes propuesto.

1. Lo *correcto* parece corresponderse con el aspecto normativo de la noción de *ludus*, y sobre el cual agudamente R. Banham ha denunciado ya la implicancia de un conjunto de reglas o norma de juicio.

2. Lo *magnífico*, nuevamente con la ayuda de Banham, estaría vinculado al talento o la imaginación para la aplicación de las reglas. Pero la noción de *paidía* nos habla de una intuición y una improvisación previas al momento de la norma (es por eso que refiere a la niñez), a la vez que Provensal sostiene que el artista sólo debe atenerse a su sentido artístico, y relaciona esta acción con lo sublime.

3. Resta entonces pensar en el significado de *sabio*. El término francés de *savant*, difiere ligeramente en su sentido del término castellano. En francés no sólo refiere al conocimiento teórico sino que puede significar también el *saber hacer*, es decir, una competencia adquirida por la experiencia en los problemas prácticos. Para Tomás Abraham, el sabio no es el que tiene la respuesta sino el que recuerda el camino, aquel que evoca la palabra mayor: *orden*. Dado que estaría dado por la práctica y no por la teoría, se trata de una habilidad que no puede enseñarse, es indecible. Sólo el artista sabio conoce el camino para crear un juego magnífico.

Esto último permitiría explicar la ausencia de definiciones taxativas en el libro. Sólo hay aproximaciones. La ejecución final de la arquitectura está dada por esta inventiva que es inexplicable, que sólo le pertenece a los verdaderos artistas.

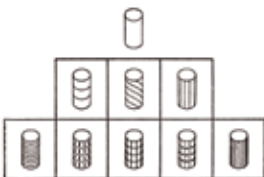
El volumen

Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien...

Le Corbusier ⁹

Los volúmenes no refieren simplemente a cualquier entidad corpórea o tridimensional. Se trata, de modo más específico, de volúmenes geoméricamente puros o primarios, que son aquellos que nos permiten comprender, ya en una primera mirada, la existencia de determinadas leyes que gobiernan su conformación.

“Cézanne dijo: «Todo es esferas y cilindros»”,¹⁰ recuerdan Le Corbusier y Amedée Ozenfant en el primer número de *L'Esprit Nouveau*. Se trata del artículo *Sobre la Plástica* que es de especial significación para la comprensión de la noción de Volumen, tal como es presentado en *Hacia una Arquitectura*. En el artículo se exponen, de manera



algo más detallada e ilustrada, términos y conceptos análogos aplicados, en ese caso, a la generalidad del arte (recordemos que este libro es la reunión organizada de los distintos artículos escritos y publicados en **L'Esprit Nouveau**).

Volviendo a la afirmación de Cézanne, la misma evidencia la posibilidad y el deseo de abordar el análisis de las formas naturales en términos geométricos, esto es, una visión *mediada* por las reglas de la geometría. Pero no sólo eso, para Le Corbusier y Ozenfant la cita de Cézanne confirma lo que la obra de muchos de los grandes maestros revela: el poder de las formas simples para desencadenar las *sensaciones primeras*, aquellas capaces de hacer resonar nuestro espíritu. Y esto es así, a raíz de que *son formas bellas, las más bellas*.¹¹

Los ejemplos presentados

Varios de los gráficos y las fotografías que se presentan en el libro corresponden al viaje que Le Corbusier realizó en 1911, travesía que mucho más tarde fue publicada como *El Viaje de Oriente* en la edición castellana. En aquel viaje iniciático, produjo una profusa documentación de imágenes, que pueden clasificarse según tres modalidades distintas de ejecución: acuarelas, croquis y fotografías, junto con la adquisición de tarjetas postales.

Las acuarelas son las más escasas de todo el conjunto, quizás por el mayor tiempo requerido para su ejecución. En muchos casos se hacía necesario que fueran terminadas con posterioridad a la visita del lugar que retrataban, lo que evidencia una clara renuncia a su posible rigor informativo. Le Corbusier presentó la mayoría de estas acuarelas en el Salón de Otoño de París, al año siguiente de su regreso. Se trata, entonces, de producciones que parecen haberse regido exclusivamente por un fin artístico, es decir, su objetivo culminaba en la propia imagen. De modo que los volúmenes sólo interesan aquí por su potencia plástica y tridimensional, reforzada por la técnica de la acuarela, muy apropiada para la aplicación de sombreados.

Los croquis realizados por Le Corbusier ya presentan ese estilo rápido y desprejuiciado que será una especie de marca registrada de sus proyectos a lo largo de su carrera (fig.3). Muchos fueron ejecutados con posterioridad a la visita al lugar, al igual que las acuarelas, con el auxilio de las fotografías tomadas. De cualquier modo, los croquis, en lápiz pero principalmente aquellos en tinta, tienen como característica obligada la resolución lineal de la imagen y, por tanto, la necesaria abstracción de las formas que representan, dejando de lado detalles y texturas, y concentrándose en lo supuestamente primordial. Se utilizan como un modo de aprendizaje, de estudio de los objetos



► Los Propileos · Acuarela y croquis
H. Allen Brooks, p. 283 / 285

12. Le Corbusier, **Creation is a patient search**, 1960, y reproducido en B. Colomina, **"Frentes de Batalla: E.1027"**, Revista CIRCO 1998.53, Ed. L.Mansilla-L. Rojo-E. Tuñón, p.10

13. H. Allen Brooks, **Le Corbusier's Formative Year**, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.295

14. En **Después del Cubismo**, 1918, y reproducido en **Acerca del Purismo**, op. cit., p.33

15. B. Colomina, **"Le Corbusier and Photography"**, publicado en *Assemblage* N° 4, oct. de 1987, The MIT Press, p.14

16. S. Van Moos, R. Banham y H. Allen Brooks.

17. Filebo, diálogo en el que Platón retorna a Sócrates como personaje central del mismo, quien, frente a Filebo y Protarco, discurre sobre el placer, revisando el problema según variados aspectos, entre ellos, la relación entre la belleza, la verdad y el placer. (370 a 347 A.C.)

60

más que de su representación. En su último libro escribe:

*...trabajando con nuestras propias manos, por medio del dibujo, entramos en la casa de un extraño, nos enriquecemos por medio de la experiencia, aprendemos. (...) una vez que la experiencia ha sido grabada por el lápiz, permanecerá para siempre –introducida, registrada, inscrita.*¹²

Son a tal punto un medio de conocimiento que en los croquis pertenecientes a la última parte del viaje, ya comienzan a resaltarse las horizontales y las verticales, como así también los cubos, cilindros, conos y pirámides. En algunos, llega incluso a escribir estos términos sobre el edificio representado.¹³

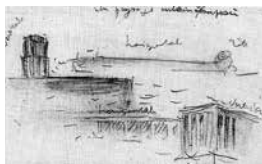
Las tarjetas postales y las fotografías capturadas fueron, sin que mediara ningún prejuicio, *retocadas* por Le Corbusier al momento de su publicación, tanto en **L'Esprit Nouveau** como en **Hacia una Arquitectura**. Incluso las imágenes extraídas de los libros **Le Parthenon** y **Acropole** se reencuadraron, modificando así el punto de vista original. Aunque esto no debería sorprender a nadie. No, al menos, a un artista, quien debe conocer que si "copia simplemente el tema de su emoción, actúa como un fotógrafo", habiéndose entonces perdido, dado que "la fotografía sólo expresa lo accidental";¹⁴ mientras que el objetivo del arte es justamente lo opuesto, la búsqueda de las *invariantes*. Cobra importancia, entonces, que los distintos retoques efectuados a las imágenes no acabaron en los reencuadres mencionados. Le Corbusier procedió a resaltar, con trazos en tinta fácilmente notables, aquellas líneas que conforman y acusan los distintos volúmenes involucrados, a la vez que removió tabernáculos, decorados, nichos y todo aquel elemento "que hubiese distraído al lector de ver Grecia en la «Roma Bizantina»",¹⁵ es decir, de observar la organización de los nobles prismas.

Las fuentes

Le Corbusier asegura que existe una correspondencia unívoca y directa entre las formas puras y la belleza. Esta idea puede rastrearse a probables fuentes de referencia que permiten enriquecer su interpretación.

1. La pura *belleza*: algunos autores¹⁶ sostienen que la referencia a las formas puras tiene su fundamento en uno de los diálogos de Platón, precisamente el *Filebo*. En él, Sócrates, entre sus disquisiciones sobre los placeres y casi como al pasar, hace algunas referencias a la belleza inherente a las formas puras, aquellas trazadas con regla y escuadra, que son dominadas por lo "recto y circular".¹⁷

Sin embargo, según P. Turner, quien revisó profundamente la biblioteca personal de Le Corbusier en la Fundación



◀ **Croquis en términos de
verticales y horizontales, Carnet
4, 1911**

H. Allen Brooks, p. 296

▶ **El Partenón · Fotografía de
Albert Morancé reencuadrada
para su publicación en Vers une
Architecture**

H. Allen Brooks, p. 296



18. T. Rovira, "Problemas de **Forma. Schoenberg y Le Corbusier**", Edicions UPC, 1999, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL, p.32

19. En **Después del Cubismo**, 1918, y reproducido en **Acercas del Purismo**, op. cit., p.39.

20. **Hacia una Arquitectura**, op. cit., p.87.

21. *Ibidem*, p.175

22. Henri Provensal, **L'art de Demain**, París, Perrin, 1904. Citado en *The beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-07*, op. cit., p.216

23. Citado en P.Turner, *The beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-07*, op. cit., p.221

24. **L'art de Demain**, op. cit., p.127

62

▼ **Imagen intervenida por Le Corbusier del interior del Panteón**
Vers une architecture

► **Imagen actual del interior del Panteón**
Publicado en www.artehistoria.jcyl.es



homónima, no existen documentos que prueben que hubiera leído a Platón. Sí se sabe, en cambio, que Ozenfant publicó un fragmento del *Filebo* en 1915,¹⁸ en el N° 9 de la revista **L'Élan**, es decir, con anterioridad a su encuentro con Le Corbusier. También es sabido que en **Après le Cubisme**, prólogo a la primera exposición Purista que escribieron juntos, proclamaron que "el arte no es solamente esa excitación *agradable* en que se complacen los pintores actuales y *que Sócrates crítica*",¹⁹ en referencia explícita a este diálogo sobre el placer. Puede así asumirse que la idea de formas puras y bellas presente en el diálogo aludido ya le habría sido transmitida a Le Corbusier por Ozenfant. Incluso en **Hacia una Arquitectura**, Le Corbusier acudirá a la "grandeza platónica, el orden matemático"²⁰ para describir el objetivo final de la arquitectura. Y dado que "la arquitectura es cosa plástica", los volúmenes que la componen deben ser puros y primarios, estar *reglados, legislados*, acorde a las leyes, en menos palabras, ser bellos, "emocionar poéticamente".²¹

2. La arquitectura *cúbica* y la geometría de los *criscales*: existe otra referencia a la belleza de las formas puras que parece ser aun más importante que la platónica. Incluido en la biblioteca personal de Le Corbusier y con datos que permiten asumir que el mismo fue tempranamente consultado durante su formación en la Escuela de Artes Decorativas de Le Chaux-du-Fonds, se encuentra un libro de Henri Provensal titulado "**L'Art de Demain**",²² una teoría del arte que incluye varios conceptos que se reiteran casi idénticamente en **Hacia una Arquitectura**.

Provensal propone una arquitectura *cúbica*. Sin posibles conexiones del término con el *cubismo*, lo que allí se expresa es que las formas cúbicas son las más perfectas y universales, y consecuentemente define a la arquitectura como "...*l'expression cubique harmonieuse de la pensée*".²³ Refiere a la naturaleza como inspiración directa para estas formas, eludiendo los ejemplos habituales de formas naturales para centrarse en los numerosos e "invariables volúmenes" de los cristales minerales. Estas referencias encierran dos términos claves: por un lado, los *volúmenes* aparecen directamente ligados a su configuración prismática y pura, una tradición que puede fácilmente rastrearse hasta É. L. Boullée; por otro lado, la condición de "invariantes" de estos volúmenes es retomada en **Après le Cubisme** para remitir a las leyes que otorgan el orden que le es propio a la naturaleza.

Pero la adopción por parte de Le Corbusier de la terminología utilizada en **L'art de Demain** parece ir mucho más allá. Provensal afirma que en la nueva arquitectura, pero también en el arte en general, "*todas las líneas, todos los volúmenes, todas las combinaciones de sombra y de luz son los únicos medios empleados*".²⁴

25. **Le Corbusier's Formative Year**, op. cit., p.69

26. *Ibidem*, p.255

27. *Ibidem*, p.256

3. Un *método* hacia las formas puras: es de suponer que el libro de Provensal fue sugerido por L'Eplattenier, quien fue maestro suyo en la Escuela de Artes Decorativas. Hay más certezas, en cambio, de que John Ruskin, Eugène Grasset y Owen Jones constituyeron autores de consulta constante y cotidiana en sus cursos. Si bien de manera más indirecta, estos autores sustentan a su modo un interés por las formas reguladas.

La lectura de distintos libros de Ruskin, mediada por los intereses de L'Eplattenier, parece haber comprometido al joven Jeanneret con una búsqueda artística de las formas subyacentes en los ejemplos de la naturaleza. Esta búsqueda, incentivada por su profesor, implicaba una fuerte intervención del artista/artesano en el reconocimiento de las leyes constitutivas de las cosas, con el objetivo de lograr la producción de una representación idealizada,²⁵ compatible con la decidida tendencia a la configuración geométrica que progresivamente dominará los diseños de Le Corbusier.

En cuanto a **Méthode de Composition ornemental** de Grasset, y **A Grammar of Ornament** de Owen Jones, éstos le enseñaron el uso específico de formas abstractas y geométricas en la creación y organización misma del diseño, a través del análisis y el tratamiento estilizado de formas de la naturaleza, pero también de las culturas ancestrales.²⁶

4. La confirmación de un vocabulario *matemático*: si gran parte de la terminología utilizada por Le Corbusier parece provenir del texto de Provensal, los textos de Ernest Renan pueden ser entonces aquellos que fijaron y reforzaron ese vocabulario. Le Corbusier tuvo acceso a **Vie de Jésus** y a **Prière sur l'Acropole**, textos que una y otra vez utilizan palabras tales como *Leyes, Reglas, Matemáticas y Medida*, a la vez que refuerzan la idea de grandes personajes que modifican el curso de la historia.

5. La *abstracción*: en 1911, Le Corbusier emprendió un largo viaje de estudios junto a Auguste Klipstein. Su compañero de viaje era pupilo de Wilhelm Worringer y viajaba, aparentemente, con una copia de **Abstraktion und Einfühlung**.²⁷ En sus notas de viaje ambos realizan distintos comentarios sobre los tópicos del libro e incluso citan del mismo que el impulso primario del artista nada tiene que ver con la representación de la naturaleza, sino que implica la búsqueda de la pura abstracción, de la abstracción geométrica. En manos de Le Corbusier, esta idea reforzará, en el plano teórico, su progresiva tendencia a la geometrización, a la pureza de los volúmenes.



28. Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), **El Viaje de Oriente**, edición del Col. Oficial de Aparejadores y Arqs. Técnicos, Murcia, 1993, p.72

29. Filebo, op. cit.

30. **El Viaje a Oriente**, op. cit., p.153. Subrayado para este trabajo.

La luz

(...) un sol terrible encandece, y también acaricia a unos pocos kilómetros de aquí, los mármoles adorables del Partenón que todavía

no he visto!
Le Corbusier²⁸

Los términos utilizados en el libro, tanto volumen como el más genérico formas, hacen referencia implícita a la configuración exterior de los objetos. Configuración que, en tanto figuras, sólo pueden ser reconocidas visualmente, y es precisamente así que la luz se vuelve condición necesaria. Hay, sin embargo, varias consideraciones por exponer al respecto.

1. *La luz del día*: la misma enunciación original ofrece algunas pistas. El hecho de que la condición exigida sea el situarse “bajo la luz”, implica casi forzosamente pensar en una luz superior, elevada y que *cubra* los distintos volúmenes arquitectónicos. En este sentido, sería difícil considerar un tipo de luz distinta a la natural o diurna, dado que estimar lo contrario, es decir, la posibilidad de que la frase refiera también a la iluminación artificial, haría pensar en edificios iluminados y no *bajo* la luz.

Habiendo reconocido anteriormente la vinculación de Le Corbusier con Filebo, el diálogo socrático, y recordando la mediación de Ozenfant al respecto, es posible encontrar nuevas filiaciones entre las afirmaciones vertidas en el libro y la teoría platónica. Al respecto Sócrates sostiene:

*cuando vemos a alguno entregado a ciertos placeres, (...) notamos que este goce lo conduce (...) al ridículo o a la deshonra, (...) [y por ello,] huyendo de las miradas del público, ocultamos tales placeres y los confiamos a la noche, juzgando como cosa indigna que la luz del día sea testigo de ello.*²⁹

La belleza y el arte son consideradas materias elevadas, cosas dignas, y merecen la atención de todo el mundo.

Pero la importancia de la luz del día en Le Corbusier parece haber hecho eclosión previamente, ante la luz mediterránea y durante su estimado viaje a Oriente. Un interés inicial devino en extrema emoción, como puede observarse cuando, por ejemplo, comenta:

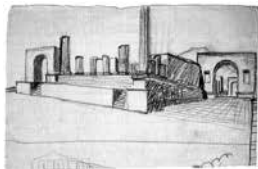
*las horas de Oriente en su claridad solar de cuatro horas después de comer, en el cálido vientre del cielo blanco, extenuaban mis alegrías, ahogándoles de añoranzas.*³⁰

Se trata de una luz que abraza, que *acaricia* de manera ardiente, y que se hace ineludible en la mayoría de sus descripciones de edificios y ciudades. Y lo mismo ocurre con ese cielo claro y diáfano, que a todo se impone.

Esta notoria fascinación por esa condición mediterránea, puede quizás explicar la adopción progresiva de

64

▼ Croquis con sombreados del templo de Júpiter - Pompeya
H. Allen Brooks, p. 293



31. **El Viaje a Oriente**, op. cit., p.93.

32. En *El Ángulo Recto*, 1923, y reproducido en **Acerca del Purismo**, op. cit., p.106

33. R. Descartes, **Discurso del Método**, (1637) Ed. Alambra, Madrid, 1987.

34. En **Después del Cubismo**, 1918, y reproducido en **Acerca del Purismo**, op. cit., p.47

35. **Hacia una Arquitectura**, op. cit., p.13

36. Para esta diferenciación, quizás sea más específica la terminología inglesa de *Shadow* y *Shaded*.

37. **Hacia una Arquitectura**, op. cit., p.13

determinados recursos en su posterior arquitectura. Recursos tales como la pureza de las aristas, la utilización del color blanco y la concepción de las ventanas como oscuras perforaciones de la superficie, intentarían lograr, en un clima mucho menos reluciente, que los volúmenes se perciban tal como él los experimentó bajo aquel sol brutal.

También en Oriente, se habría percatado de que bajo el dominio de la luz solar, todo se ordena:

*...al caer el sol, Estambul vuelve a ser íntegramente turca, ya que los Pera dicen: "¡Tenga cuidado no vaya por allí, no se quede allí; son unos bárbaros, le matarán!"*³¹

La barbarie se enfrenta a la civilización, tal como la noche se opone a la claridad. No es casual que para Le Corbusier y Ozenfant, el ciclo actual [en 1923] empieza con la larga incubación que prepara la obra de los Enciclopedistas.³² Recordemos que toda la tradición del iluminismo descansa en el convencimiento de poder echar "luz" sobre los acontecimientos, de permitir "ver claramente". Descartes, por ejemplo, persiguió en sus elucubraciones aquello que es "claro y distinto".³³ La claridad es, entonces, requisito exigible a las materias más elevadas. Incluso al arte, al cual "se le permiten todas las libertades, excepto la de no ser claro"³⁴. Y también a la belleza, que se hace presente con mayor intensidad en las formas primarias, "puesto que se leen con claridad".³⁵

Hice referencia anteriormente, a lo revelador de los croquis de Le Corbusier. Lo son también particularmente con respecto al tema de la luz. Estos croquis lineales, no reproducen sombras arrojadas sino que sólo se atienen a la aplicación de sombreados.³⁶ De este modo se diferencian notoriamente de la fotografía o de la pintura. El sombreado es fundamental en una representación bidimensional dado que permite, por efecto de la luz, la posibilidad de reconocer las volumetrías. Las sombras arrojadas, en cambio, ocultan las figuras en la oscuridad y no permiten *ver claramente*.

2. La preponderancia de lo *visual*: en directa relación con las observaciones ya vertidas, en **Hacia una Arquitectura** se expresa que "nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz."³⁷ Son los ojos, o todo el aparato de la visión si se quiere, los encargados de percibir los volúmenes, permitiéndonos así la experiencia arquitectónica. Se trata a *todas luces* de una experiencia de orden visual. No existen, incluso, diferencias entre las consideraciones que Le Corbusier hace sobre la pintura en los artículos de **L'Esprit Nouveau**, junto a Ozenfant, y las respectivas a la arquitectura. Todas las actividades estéticas se engloban bajo la experiencia "plástica". Por todo esto es que se emprende la debida denuncia a los *ojos que no ven*, dado que no se animan a entender el cambio brutal que ha significado la intrusión de la máquina y la ciencia en la vida cotidiana. Se trata de ver, pero también de comprender.

38. **Hacia una Arquitectura**, op. cit., p.15

39. En *Sobre la Plástica*, en **L'Esprit Nouveau** N°1, 1920, y reproducido en **Acerca del Purismo**, op.cit., p.55. Énfasis en el original.

40. En **Después del Cubismo**, op. cit., p.20

3. La percepción mecánica del ojo: la gran importancia otorgada a los volúmenes puros o formas primarias son resultado del valor reconocido a las leyes universales, que aseguran la belleza plástica. Pareciera tratarse de una percepción guiada por el intelecto, en tanto que el acto de percibir implica un “conocimiento” o reconocimiento de estas leyes, provocando finalmente la “resonancia” artística. Y en nuestro libro esto se hace explícito, en tanto se afirma que la arquitectura, “por su propia abstracción, apela a las facultades más elevadas.”³⁸

Sin embargo, Le Corbusier y Ozenfant apelan para “demostrar” la capacidad de las formas abstractas a un estudio experimental de la percepción de índole fisiológica. Es decir, se revisa el organismo y no la mente. En el primer número de **L'Esprit Nouveau**, nos dicen:

...hemos efectuado [investigaciones experimentales] en torno al ORIGEN MECANICO DE LA SENSACION PLASTICA (...) por esta vez, sólo estudiaremos las sensaciones directamente perceptibles por el ojo. A nuestro entender, esas sensaciones dependen esencialmente, y ante todo, de los movimientos reales que las diferentes formas imponen a la cabeza, y principalmente al ojo (...) Esos movimientos obligados modifican la tensión de los músculos de esos órganos y el REGIMEN DEL FLUJO SANGUINEO, provocando, de este modo, una determinada sensación física para cada forma primaria...³⁹

La contradicción que se plantea, deviene de considerar, como a menudo se lo ha hecho, pares antagónicos a los siguientes binomios: mente/cuerpo, geométrico/orgánico, artificial/natural y máquina/organismo. En cambio, la concepción de naturaleza que subyace al texto, implica una entidad que todo lo gobierna. Para estos artistas, “la Naturaleza, con sus Leyes, domina nuestro pensamiento; [y a la vez] nuestros sentidos se le someten”.⁴⁰ Tiene carácter de absoluto. Las leyes universales atañen tanto a la configuración orgánica del ser humano como a su mente, convirtiendo todo el conjunto de la experiencia plástica en un proceso sincrónico.

Así, el objetivo de la belleza plástica se logrará mediante el conocimiento de las leyes de la naturaleza, junto con el gobierno de éstas en la invención creativa de las formas. Leyes que actúen como la “regla y la escuadra” socráticas, haciendo presente, es decir visible, el *orden* y lo *invariante* en la obra.

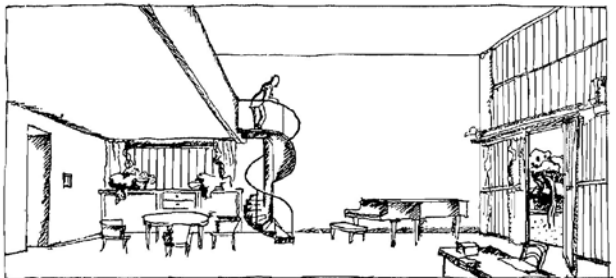
Racconto final

En su recorrido, este trabajo ha retomado la difundida definición que **Hacia una Arquitectura** presenta, y revisado en sus componentes las posibles fuentes y acepciones de

sus términos. Algunas piezas fueron examinadas con el auxilio de otros autores, intentando organizar nuevamente sus datos, sus investigaciones y algunas de sus conclusiones. Otras, en cambio, se acometieron de un modo más ensayístico, infiriendo intenciones y presentándolas como posibles interpretaciones.

Durante el desarrollo fue entendiéndose por juego, a la improvisación intuitiva; por sabio, al saber-hacer; por correcto, al seguimiento de la regla; por magnífico, a lo sublime; por volúmenes, a los cuerpos geoméricamente puros, y por luz, a la diurna. Luego, podríamos retomar la sentencia inicial, aventurando un desarrollo que retome las reflexiones expuestas y el reconocimiento de los distintos términos oportunamente analizados. Puede decirse que, para Le Corbusier, *la arquitectura es la sublime improvisación intuitiva, reglada por el saber hacer, de cuerpos geoméricamente puros reunidos bajo la luz del día.* Aunque debe reconocerse que de este modo el enunciado inevitablemente pierde su potencia original.

► Interior de casas en serie para
artesanos
Vers une architecture



BLANCO SOBRE NEGRO

LA DIMENSION ARTISTICA DE LA SUPERFICIE

68

¹Primera publicación en **Cosmópolis**, París, Mayo 1897. Traducción al español en AAVV, **Poesía Concreta**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

²Sobre la definición de la arquitectura como arte y su afirmación de la estética mecánica como piso necesario aunque no suficiente para lograr la poesía, ver "La bestia y la inteligencia", en este mismo volumen.

UNR
María Pía Albertalli

La superficie en la arquitectura de Le Corbusier, tal como la define en **Vers une Architecture**, habla en una dimensión puramente artística. Esta dimensión artística se nutre de mecanismos comunes a otras disciplinas; no sólo de la pintura tantas veces referida, sino también de la poesía y -a través de ésta- de la música.

El poema *Un golpe de dados* de Stéphane Mallarmé, y en especial el *Prefacio* con que acompaña su primera publicación en 1897,¹ serán los instrumentos para poner en evidencia la búsqueda de un arte intelectual que obliga a una apreciación activa por parte del espectador y que algunos autores han identificado con una buscada ruptura con el paradigma humanista.

La superficie como campo de expresión artística

Sobran pruebas, en **Vers une Architecture**, de la preocupación de Le Corbusier por definir la Arquitectura como un arte mayor "pura creación del espíritu", y definir los medios para generar la *emoción*, punto álgido de la experiencia estética.²

El término *Superficie* aparece como título de uno de los *Trois rappels à messieurs les architectes*, luego del título

► *Un golpe de dados* de Stéphane Mallarmé
Cosmópolis

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

UN COUP DE DÉS

LE NOMBRE

EXISTÉNTIEL

est une existence sans espérance

COMMENSÉNTIEL ET CENSÉNTIEL

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

LE HASARD

Cela

est

la

forme

philosophique

suprême

de

l'absence

de

tout

ce

qui

est

le

rien

qui

est

le

rien

qui

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

est un être sans espérance

N'ABOLIRA

3. La referencia directa a la página corresponde a Le Corbusier, **Hacia una arquitectura**, Editorial Poseidón, España, 1964.

4. Ver P. Turner. **La Formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne**. Editions Macula, Paris. 1987.

70

Volumen de cuya expresión la superficie debe hacerse cargo. Más allá de los títulos, Le Corbusier define a la arquitectura como volumen

*La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz. (p. 16)*³

Un volumen está envuelto por una superficie, una superficie que está dividida según las directrices y generatrices del volumen, que acusan la individualidad de ese volumen. (p. 23)

La superficie es la encargada de expresar la individualidad y el valor artístico del volumen: despegada de los relatos estructurales, funcionales y materiales, y de las referencias espaciales, revela al volumen como pura forma.

Los ejemplos que ilustran estos capítulos provienen de la ingeniería. Los silos -para él- son un claro ejemplo de la potencia expresiva que asigna al volumen; pensando a través de ellos nos dice que la arquitectura tiene destinos más importantes que los estilos: “Susceptible de ser sublime, conmueve los instintos más brutales por su objetividad. Por su misma abstracción apela a las facultades más elevadas. La abstracción arquitectónica tiene de particular y de magnífico que implantando sus raíces en el hecho brutal, lo espiritualiza” (p.15). La abstracción espiritualiza al volumen y genera así el efecto sublime. El ejemplo está en la superficie de los silos –convenientemente depurada en las fotografías para quitar cualquier referencia que distorsione la pureza de las líneas-⁴ que captura las gradaciones de luz y sombra revelando la geometría.

¿Por qué no recurre a la arquitectura de E. L. Boullée cuyas superficies lisas -como la de los silos- dejan al descubierto la geometría de los volúmenes y provoca el efecto sublime? Para Le Corbusier la superficie no es muda, y en Boullée lo que habla es el volumen y no la superficie.

Para tratar de explicar el camino *hacia una arquitectura*, hacia una dimensión artística de la superficie, se apoya en las imágenes de la grilla neutra en la envolvente de las fábricas. Grilla que, si bien todavía está atada a la trama estructural, es abstracta, desprovista de las connotaciones clasicistas de la arquitectura de Auguste Perret que prefiere no mostrar.

Sin seguir una idea arquitectónica, sino simplemente guiados por las necesidades de un programa imperativo, los ingenieros de nuestros días recurren a las generatrices acusatrices de los volúmenes, muestran el camino y crean realidades plásticas claras y límpidas, brindando paz a los ojos, y los goces de la geometría al espíritu. (p.28)

Los ingenieros son sus preferidos porque, si bien no buscan emoción (no son arquitectos), permiten señalar un camino aún no explorado totalmente liberado del sistema clásico y sus connotaciones históricas y jerárquicas.

5. Para una traducción al inglés de fragmentos de Karl Bötticher, **Die Tektonik der Hellenen** (Postdam, 1844) y una discusión de su teoría en el marco del debate sobre esencia y apariencia, ver Werner Oechslin, **Otto Wagner, Adolf Loos and the road to Modern Architecture**, Cambridge Univ. Press, 2002

La tarea del arquitecto será entonces “dar vida a las superficies que envuelven esos volúmenes, sin que estas se conviertan en parásitos, devoren el volumen y lo absorban en su beneficio”. Para eso es preciso “Dejar a un volumen el esplendor de su forma bajo la luz, pero, por otra parte, dar a la superficie misiones con frecuencia utilitarias, significa obligarse a hallar en la división impuesta de la superficie, las *acusatrices* y las *generatrices* de la forma. (...) Esos agujeros son con frecuencia destructores de forma y es preciso hacer que ellos acusen forma” (p.25-27). Las fotografías de las fábricas demuestran esta posibilidad porque las superficies están trabajadas desde la pura geometría, como lo fueron antes el palacio Pitti y la *rue* de Rivoli. En las fábricas americanas “las acusatrices son prácticamente el damero o grilla”.

Agotada la referencia a los ingenieros, va a buscar en la arquitectura griega lecciones de superficie.

Pese a la sombra dominante de Bötticher,⁵ en su análisis del Partenón deja de lado la *Kernform* para trabajar directamente los volúmenes y, desde allí, poner en foco la *modénature*, el tratamiento plástico –artístico- de la superficie. Le Corbusier les adjudica a los griegos la expresión máxima de la arquitectura, pero lo interesante es que dice: “Fidias creó el Partenón, porque Ictinos y Calícrates (...) levantaron otros templos dóricos que nos parecen fríos e indiferentes” (p.179). Considera como autor a quien modeló la superficie.

...en la modénature se reconoce al plástico, el ingeniero se borra, el escultor trabaja. La modénature es la piedra de toque del arquitecto; entonces se ve forzado a decidir si es plástico o no (p. 178)

En el epígrafe que introduce este capítulo (fragmento del *Argumento* que agrega en 1923 como introducción a la recopilación como libro de los artículos sobre arquitectura aparecidos en **L'Esprit Nouveau**), cambia sutilmente el sentido de este párrafo.

La modénature es la piedra de toque del arquitecto. Este se revela artista o simple ingeniero. La modénature está libre de toda traba. Ya no se trata de usos ni de tradiciones, de procedimientos constructivos ni de adaptaciones a necesidades utilitarias. La modénature es pura creación del espíritu; atrae al plástico (p. 163)

Ya desde su posición de constructor de una doctrina para la arquitectura nueva, Le Corbusier redefine *modénature* en consonancia con los hallazgos que había logrado en el tema de superficie en sus proyectos recientes. No es el escultor con su modelado, sino el arquitecto en el manejo de la superficie lisa quién confiere a la arquitectura su dimensión artística. *Modénature* -aclara en 1925- ya no es el trabajo

▼ Partenón en la primera exposición de 100 acuarelas, Salón d'Automme, 1914
Archivo Fundación Le Corbusier



6. Le Corbusier, **Almanach d'architecture moderne**, G. Crès, 1925, "Modénature n'est pas mouluration; mouluration est très connu... et très pratiqué, excessivement pratiqué; mouluration est restrictif et ne concerne que les moulures. La modénature existe sur un bâtiment sans corniche ni moulure: c'est son profil, tout qui concerne son profil. Le profil d'un homme qui a le nez dans l'air ou qu'il a busqué, qui a le front plat ou bombé, etc.: documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standarts, apologie et idéalisation du standart, organisation, industrialisation du bâtiment"

7. Ver Rigotti, "La cuestión de la estructura: Ossature vs. Carcasse:" en este mismo volumen.

8. Si bien nos interesa encuadrar esta reflexión en el campo de las lecturas, y no abundaremos en la demostración de las posibles relaciones entre los personajes en cuestión, cabe citar el artículo "Domaine de L'Esprit Nouveau", **L'Esprit Nouveau** Nº 1, 1920. reproducido en Ozenfant / Le Corbusier. **Acerca del Purismo**.

72

Escritos 1918/1926, el Croquis Editorial, Madrid, 1993. (p. 50-52). Allí ubica a Mallarmé, junto con Rimbaud, Cézanne y Wagner, como los referentes iniciales del Nuevo Espíritu de la época que proclaman y prometen presentar.

sobre las molduras; la *modénature* puede existir con los muros lisos, eliminadas aún las cornisas que permiten ver nítidas las aristas del volumen; es la definición del perfil y todo lo que a él refiere: la modulación del volumen, su carácter.⁶

La misma omisión del sistema tectónico –*Kernform*–, que había realizado en su análisis de la arquitectura de los helenos, vuelve en su tratamiento de la superficie como envolvente artística de la nueva arquitectura. El sistema Dominó -como nuevo tipo estructural- permite independizar la envolvente de la *ossature* y sus representaciones: la vertical -Perret- o la grilla -los ingenieros.⁷ El sistema Dominó, en tanto *Kernform*, toma su forma artística a través de un volumen hueco y liberado de cualquier interacción con la función portante; por lo tanto la superficie, en tanto *Stilhülse* y como consecuencia de la autonomía entre *ossature* y *membrane* que el tipo estructural hace posible, se libera del relato tectónico. Pero esto está callado en **Vers une Architecture**; en esta suerte de *Die Tektonik der Modernen* se omite toda referencia a la tectónica, se habla de *acusar* el volumen a través de la superficie.

En esta superficie aún la expresión material del muro queda oculta por el uso del enduido; si bien Le Corbusier experimenta en sus proyectos con distintos materiales (ladrillo, fibrocemento, paja comprimida, etc.), todos tienen finalmente la misma lectura. No sólo desaparece la textura y el color, sino también el espesor y con ello la cualidad de borde de un espacio interior, la ventana como hueco y el dintel que cose los lados de esa cesura. Los vanos se disponen libremente según los trazados reguladores y las líneas horizontales cobran primacía.

Una vez suprimidos los relatos tectónicos, funcionales, materiales e históricos, la definición de la envolvente artística -"estéticamente independiente" en palabras de Oechslin- debe indagar en recursos de las otras expresiones artísticas convenientemente depuradas.

Un tráfico de medios artísticos

Son varios los autores que han analizado el tratamiento de la superficie desde trazados reguladores análogos a los propuestos para la composición pictórica por el cubismo y el purismo. Proponemos avanzar en su dilucidación a través de un análisis, en paralelo, de los proyectos que maduraba Le Corbusier en el momento de la publicación de **Vers une Architecture** y de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* y el prefacio a su primera edición que cumpliera un rol normativo similar al que intenta Le Corbusier en el libro. Cohen y de Smets, han reconocido ya la influencia de Mallarmé en la *mise en page*; nos interesa aquí como clave para comprender las estrategias compositivas corbusieranas, especialmente el trabajo sobre la superficie.⁸

⁹ La referencia (P) corresponde al Prefacio a **Un golpe de dados** en su traducción al español en AAVV, **Poesía Concreta**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

Resulta obvio que estos comercios tanto con la pintura -frecuentemente señalados- como con la poesía y la música que pretendemos iluminar aquí, sólo son posibles tras una ubicación franca de la arquitectura en la esfera artística.

Es cierto que los *trazados reguladores* (a los que Le Corbusier le dedica el tercer capítulo) al igual que la interacción figura-fondo han sido trabajados por Colin Rowe. Pero, si miramos la superficie en Atelier Ozenfant y Maison La Roche de 1923 en relación la composición tipográfica del poema y su uso de la página en blanco, podremos ver otras operaciones que Mallarmé pone en evidencia en su introducción y que no están dichas en **Vers une Architecture**.

Le Corbusier restituye la superficie a la dimensión del papel -es la tela del pintor, como se refiere en otro artículo de esta compilación, y la hoja sobre la que se trazan las notaciones musicales- que se expresa como unidad en la mirada frontal. Esta superficie, al igual que en *Un golpe de dados*, no opera como fondo, sino que toma un rol activo.

*Los "blancos", en efecto, son lo más importantes, golpean primero; la versificación lo exige, como silencio circundante. (P)*⁹

Así introduce Mallarmé el trabajo del blanco -el papel dice él, la superficie decimos nosotros- con el negro: los versos, los vanos. La figura exige el fondo y los dos juntos establecen una relación ambigua, donde la superficie (en tanto cara del volumen) como el papel, son la unidad que organiza los elementos para una mirada que ve en simultáneo el total y las partes:

...esta distancia copiada que mentalmente separa los grupos de palabras o las palabras entre sí, acelera tanto como atrasa los movimientos, los ritma, los preanuncia en razón de una visión simultánea de la Página: ella misma tomada como unidad, lugar que en otras partes ocupa el Verso o línea perfecta. (P)

Estas disputas entre el blanco y el negro, digamos entre la forma y la disposición de los vanos sobre las fachadas, se dirimen en el atelier Ozenfant de 1923. La clave está en la introducción de la horizontal que secciona el plano -casi hasta el borde- llevando al límite su lectura como unidad. Un sutil juego de compensaciones restablece momentáneamente el orden visual: la ventana apaisada que divide la fachada pende desde la línea media horizontal sobre la mitad inferior que queda reducida en altura y vuelve a ser objeto de otras intervenciones de la horizontal que, en todos los casos, se aproximan sugestivamente a los bordes. Las dos partes vuelven a unirse -más que por la debilitada continuidad de su superficie- por una relación de proporciones que subordina la parte inferior a la superior

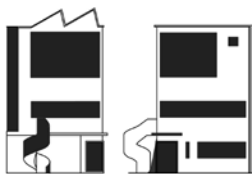
que se mantiene dominante sobre los vanos que contiene. Si bien una imagen en escorzo evidenciaría la presencia de un giro sobre la arista que determina la continuidad de las caras del volumen, Le Corbusier presenta las vistas y una fotografía que refuerza la mirada frontal, manteniendo la autonomía entre la superficie y el volumen a la que referiremos más adelante.

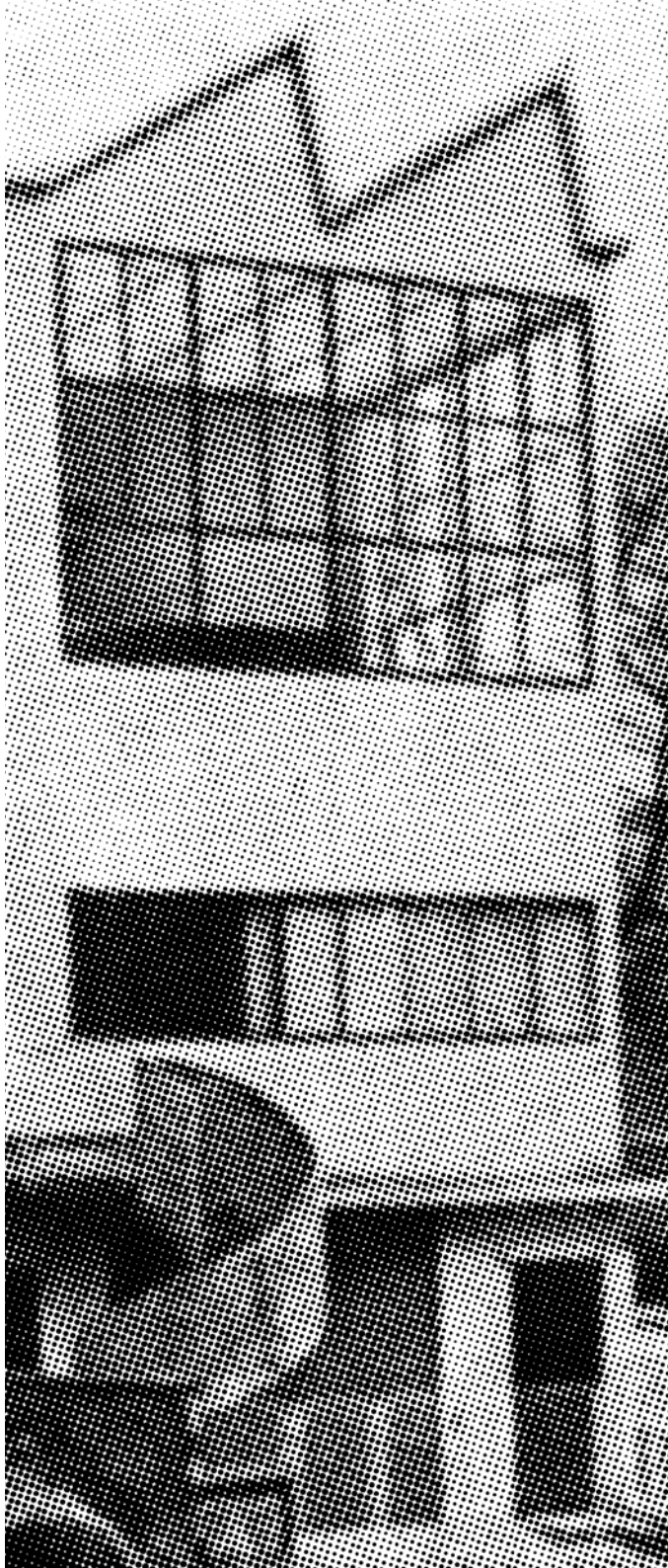
En la casa para Raoul La Roche, del mismo año, profundiza la tensión entre el plano de fachada y la horizontal. En este caso acompaña los geométrales con una fotografía en escorzo, ya que el juego volumétrico es el encargado de restituir la unidad del plano seccionado por las ventanas apaisadas. Éstas se suceden según un ritmo complejo, tan próximas unas de otras que ponen en juego la continuidad vertical entre el paño inferior y el paño superior. La fachada queda ambiguamente conformada por dos bandas horizontales donde la superior -por la disposición y proporción de los vanos- asume el rol dominante en la composición. La parte inferior, de menor altura y perforada por una serie de vanos ubicados según un ritmo complejo, se adelanta por sobre los dinteles para plegarse junto a la parte superior y recomponer provisoriamente la unidad.

Los trazados reguladores -al igual que los caracteres tipográficos en el poema de Mallarmé- organizan una *superposición polivalente de imágenes*, y confieren a cada uno de los vanos un valor jerárquico en correspondencia con el valor del trazado que lo genera. La diagonal del cuerpo principal es el trazado más importante, ya que da forma y medida a la unidad: representa lo invariante porque refiere directamente al volumen y a la vez puede ser apreciada en verdadera magnitud desde una visión frontal. De esta línea derivan una serie de paralelas y perpendiculares; ellas refieren a lo provisorio.

La casa Schwob en Chaux de Fonds, de 1916, es el primer ejemplo en este sentido. La diagonal del cuerpo principal determina los vanos y paños principales -lo accidental- y no los otros cuerpos. La tendencia a la abstracción y la incipiente supresión del relato puede verse en la composición decorativa con que organiza las fachadas en ladrillo. En ellas, las molduras no siguen la disposición lógica de la línea de escurrimiento de las aguas (Viollet-le-Duc); sino que forman paños de geometrías regulares que se diferencian por la introducción de texturas.

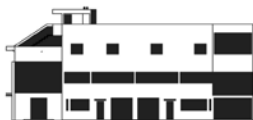
Ya en el atelier Ozenfant, lo invariable y lo provisorio -el azar y el golpe de dados- se colocan en niveles compositivos diferenciados. La diagonal del cuerpo principal y sus derivaciones controlan la totalidad de la cubierta, el ancho del bloque lateral y la inclinación de las cubiertas; mientras que la introducción de la línea media horizontal determina





◀ Estudio fachadas atelier
Ozenfant

▶ Fotografía del atelier Ozenfant
Vers une architecture

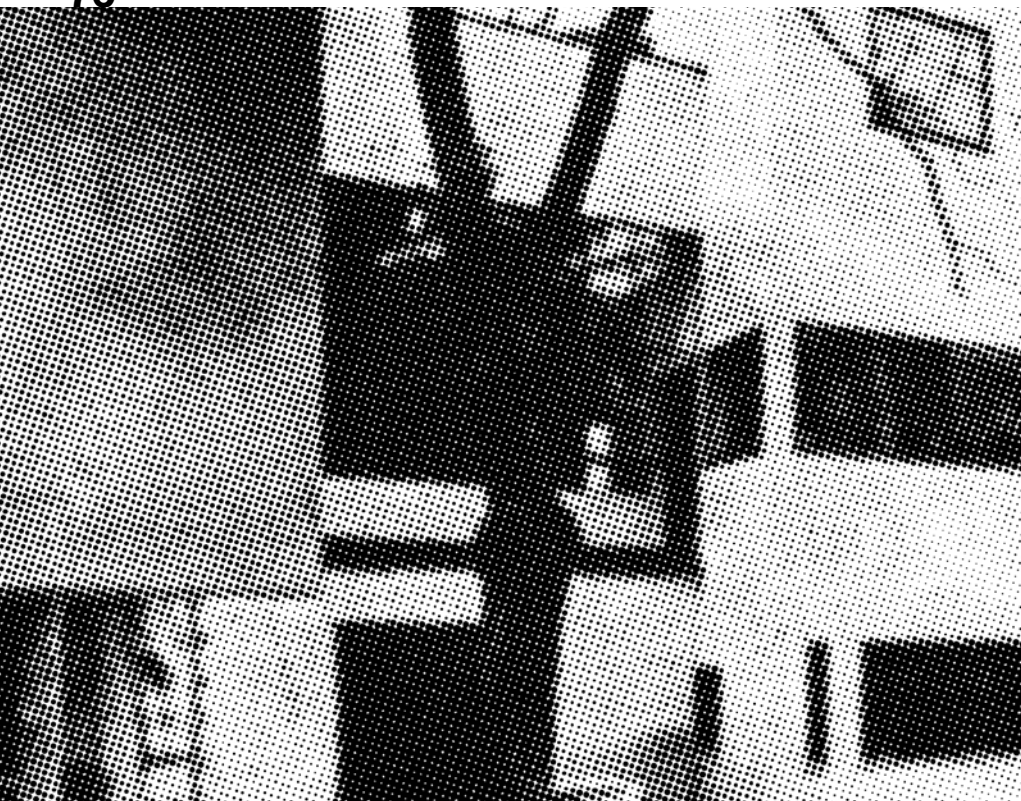


la ventana apaisada que, como mostramos anteriormente, entra en tensión con el plano de fondo. En un tercer plano aparece la diagonal de la mitad de la cara que interviene en la definición de los vanos junto con las derivadas de la diagonal principal.

En la casa para Raoul La Roche coexisten dos sistemas de trazados, uno para el cuerpo principal y otro para el bloque lateral que, sin embargo, depende del anterior en sus dimensiones principales.

La diferencia de los caracteres tipográficos entre el motivo preponderante, uno secundario y otros adyacentes, impone su importancia a la emisión oral así como la disposición, en medio, arriba o debajo de la página, señalará que sube o desciende la entonación. Solamente ciertas direcciones muy audaces, usurpaciones, etc., formando el contrapunto de esta prosodia, permanecen en una obra, que no tiene precedentes, en estado elemental. (P)

Mallarmé, además de alterar la estructura de la escritura en verso tradicional (definida por la vertical del margen izquierdo y la secuencia narrativa presentación desarrollo final) altera el sentido tradicional de lectura, trabaja con superposiciones de sentido indicadas por la variación de los caracteres tipográficos.



¹⁰. Le Corbusier / Ozenfant, "Sur la plastique", **L'Esprit Nouveau N° 1**, 1920, reproducido en Ozenfant / Le Corbusier. **Acerca del Purismo. Escritos 1918/1926.** el Croquis Editorial, Madrid. 1993.

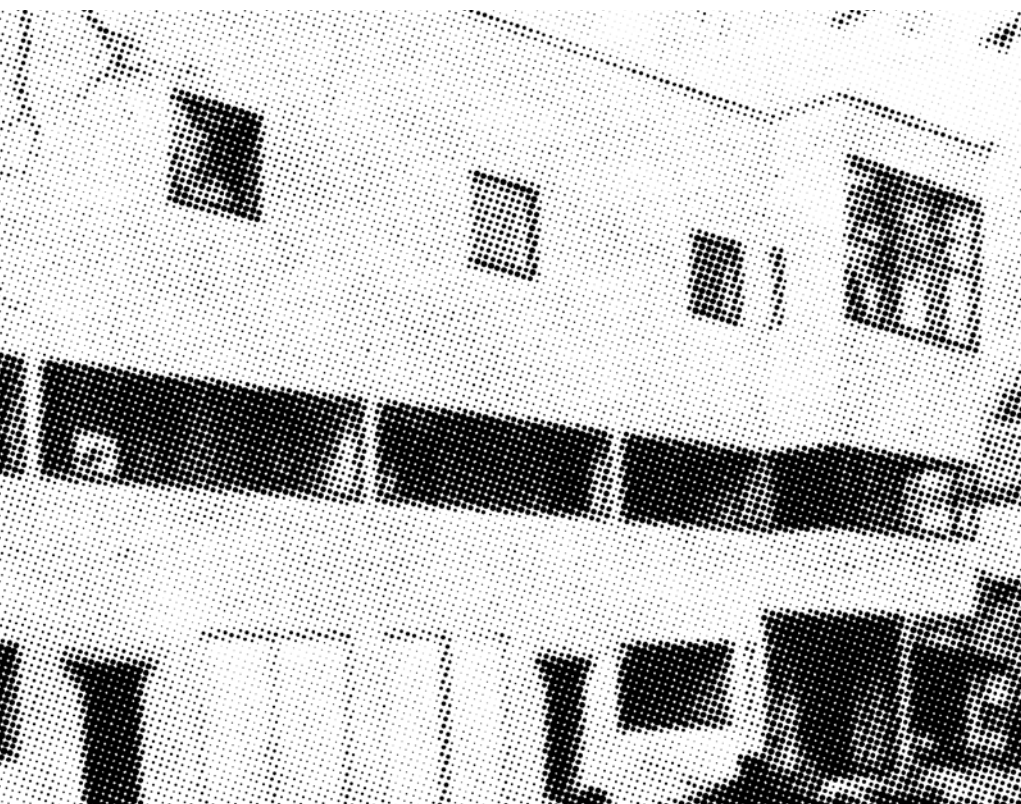
También Le Corbusier altera los modos tradicionales de componer las fachadas. Al liberarse del edificio, la superficie tiene una valencia propia que se resuelve en una organización dinámica, como superposición de planos compositivos. Los trazados reguladores organizan la superposición y permiten una expresión ordenada de esta superficie compleja, le confieren euritmia.

Un trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad. Procura la satisfacción del espíritu. El trazado regulador es un medio, no una receta. Su elección y sus modalidades de expresión forman parte integrante de la creación arquitectónica. (p. 51)

El resultado puede ser diferente en cada ocasión, acorde a las necesidades de uso que deba resolver, pero elocuentes de la esencia del volumen. Un estudio en este sentido aparece en el primer número del **L'Esprit Nouveau** donde "*modifica sistemáticamente*" la superficie de un cilindro, con resultados tan diversos como el estriado de una columna dórica, la Torre de Pisa o el mausoleo de Adriano.¹⁰ La pureza de la geometría no se agota en la elección de un trazado regulador, sin embargo todas las fachadas así compuestas hablan de ella. En el poema de Mallarmé el azar no se agota en un golpe de dados, en cambio todos los golpes de dados hablan del azar.

◀ **Estudio fachada casa Raoul La Roche**

▼ **Fotografía fachada casa Raoul La Roche**
Vers une architecture



Le Corbusier elimina las molduras y las salientes generadas por las cubiertas, otorgando a todas las caras del volumen el mismo valor -incluso la superior y la inferior- aunque sean diferentes entre sí. Este recurso -que utiliza por primera vez en el proyecto de Troyes, en 1919, siguiendo la idea de una arquitectura cúbica dominada por la horizontal, inspirada en Tony Garnier- le permite referir en simultáneo al todo y a las partes, al volumen y a la superficie.

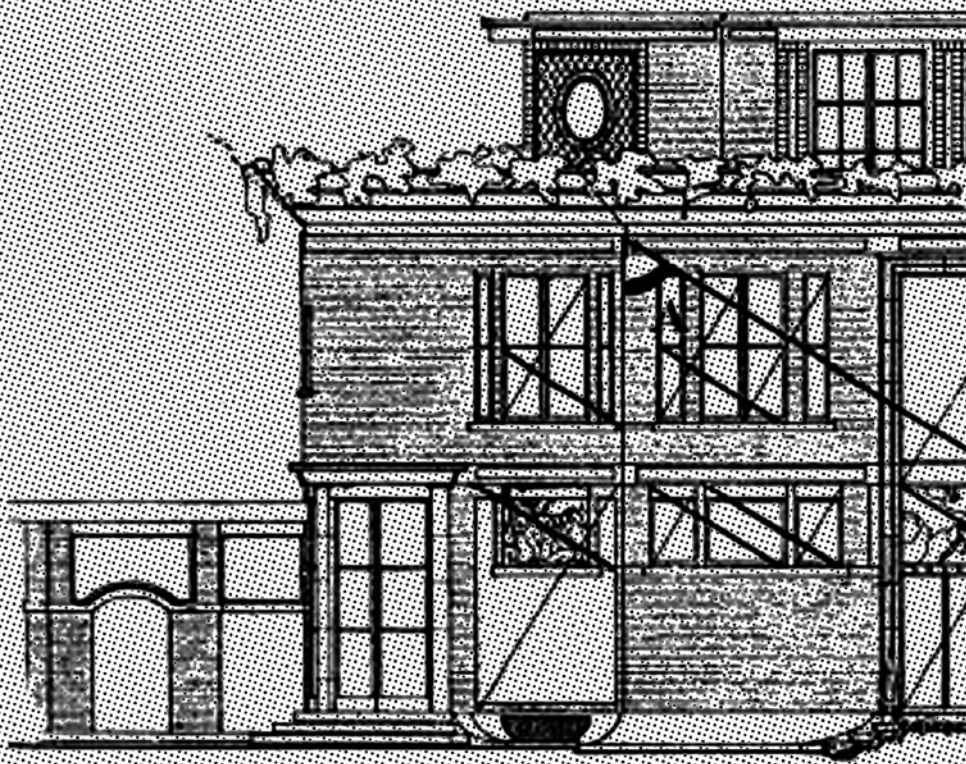
Estos mecanismos de superposición, contrapunto y ambivalencia permiten a la superficie hablar de sí misma, eliminando el relato. Para evitar el relato todo tiene que ocurrir superpuesto, en tensión: la unidad del volumen y la particularidad de las caras, la unidad de la cara y el disparo de la lógica de los negros de las aberturas; la diagonal y las derivas horizontales.

Esto es lo que Mallarmé explica como el dejar la ficción en el plano de las hipótesis para trabajar con las subdivisiones prismáticas de la Idea -idea abierta a todo cuanto pueda expresar, en todas sus facetas, sin romper su potencia como unidad- descartando la forma de relato como narración de hechos y acciones.

La ficción aflorará y se disipará, (...) en torno a las pausas fragmentarias de una frase capital introducida desde el título



78



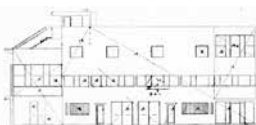
¹¹-Ver, sobre todo, Colin Rowe, "Transparency: Literal and Phenomenal, Part II", **Perspecta Nº 13-14**, 1971 y "The provocative Façade: Frontality and Contrapposto" en **Le Corbusier, Architect of the Century**, London, 1987.

¹²-K. Michael Hays, **Modernism and the Posthumanism Subject**, MIT Press, 1995. Ver pp. 150-153

◀ **Croquis del atelier Ozenfant**
Vers une architecture

▼ **Croquis de la casa para Raoul La Roche**
Vers une architecture

▼ **Croquis de la Villa de 1916**
Vers une architecture



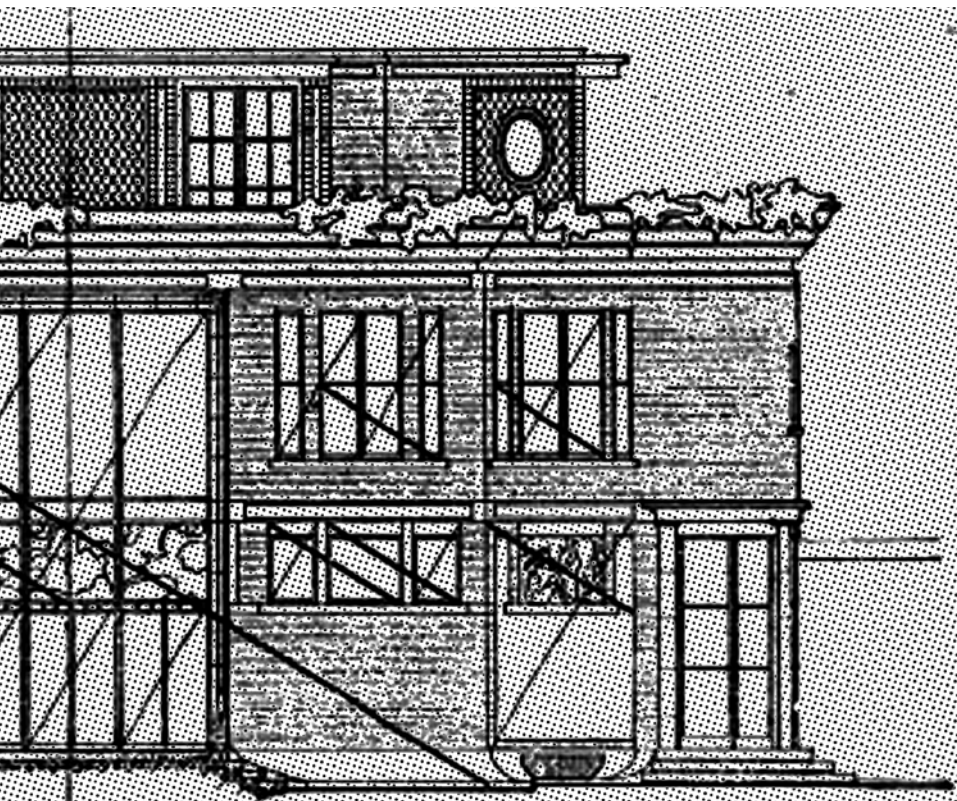
y continuada. Todo ocurre, para resumir, en hipótesis; se evita el relato. (P)

En el prefacio, Mallarmé refiere al *lector hábil* cuya mirada nerviosa, perpetuamente móvil, se esfuerza por encontrar un sentido no resuelto por el relato. Le Corbusier no la puede nombrar; pero la trae con el análisis de la Acrópolis de Choisy y espera despertarla en esos *Ojos que no ven*. Esta mirada supone una experiencia artística no contemplativa y no resuelta que, como la música, sólo se aprecia en el tiempo. Esta mirada -que supo ver Rowe¹¹ y entender Hays-¹² toma por interlocutor a la elite que puede elevarse sobre la mera contemplación pasiva, alienada y consumista del hombre común.

A esta misma elite se dirige Mallarmé cuando refiere a su poema como una obra que busca generar un estado momentáneo, permanentemente en fuga, que abra los ojos.

Sólo ciertas direcciones audaces (...) permanecen en el estado elemental (...) un "estado" (...) lo suficiente para abrir los ojos. Su reunión se logra bajo una influencia -lo sé, extranjera- de la Música. (P)

Aparece aquí la idea de una poesía (¿arquitectura?) *proper* -propia del arte culto, en términos de Hays- pensada para



esa elite que puede elevarse sobre "el culto al imperio de la pasión y los ensueños" del hombre común que prefiere el refugio en los relatos. Las mismas ideas en palabras de Le Corbusier y Ozenfant:

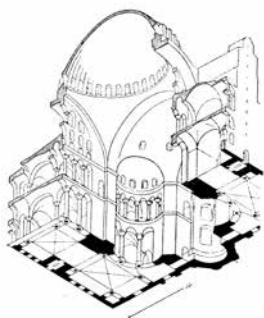
*El arte nuevo sólo encuentra razón en las elites, representan el talento, la precisión, una comprensión nueva provista de una óptica nueva y resiente la necesidad de poesía que para ellas es una necesidad social. No puede ser arte popular, de todo el mundo; recurre a altas facultades del espíritu y por consiguiente su clientela es limitada. El espíritu moderno está hecho de amor a la economía que es nuestra elegancia moderna. Una elegancia interna que no pertenece naturalmente más que a espíritus ágiles.*¹³

Espíritus ágiles, un equivalente al "lector hábil" de Mallarmé, que puede prescindir del Prefacio para comprender el poema.

Mallarmé sitúa su producción en el campo de la "imaginación pura y compleja, o intelectual" distanciándose del sentimentalismo del antiguo verso.

También Le Corbusier, al situar su arquitectura como "pura creación del espíritu", alude a un arte no contaminado por la utilidad; en términos de Hays, a una práctica artística autocrítica y auto referencial cuya autonomía es tomada como signo del poder irreductible del arte como parte de la alta cultura, por sobre una incipiente cultura de masas degradada, abismada en objetos y operaciones cuya reproductibilidad requiere de una reconceptualización no sólo de estos productos culturales sino de su recepción.

De esta manera, **Vers une Architecture** se ubica como ensayo de una doctrina en plena encrucijada de las indagaciones artísticas que renuncian al arte como expresión subjetiva y sentimentalista, en busca de un arte puro. Un arquitectura que apunta a la pureza matemática, reforzando su interacción con las otras artes —la pintura, pero también con un poema que se mide con la música—; una arquitectura purificada de connotaciones representativas, aparentes o familiares y que indaga en la fuerza inmediatamente expresiva de sus medios específicos.



EL ESPACIO COMO EXTENSION REFLEXIONES EN TORNO AL TERCER *RAPPEL*

82

CONICET · UNR

Daniela Cattaneo · Jimena Cutruneo

CONICET · UNR

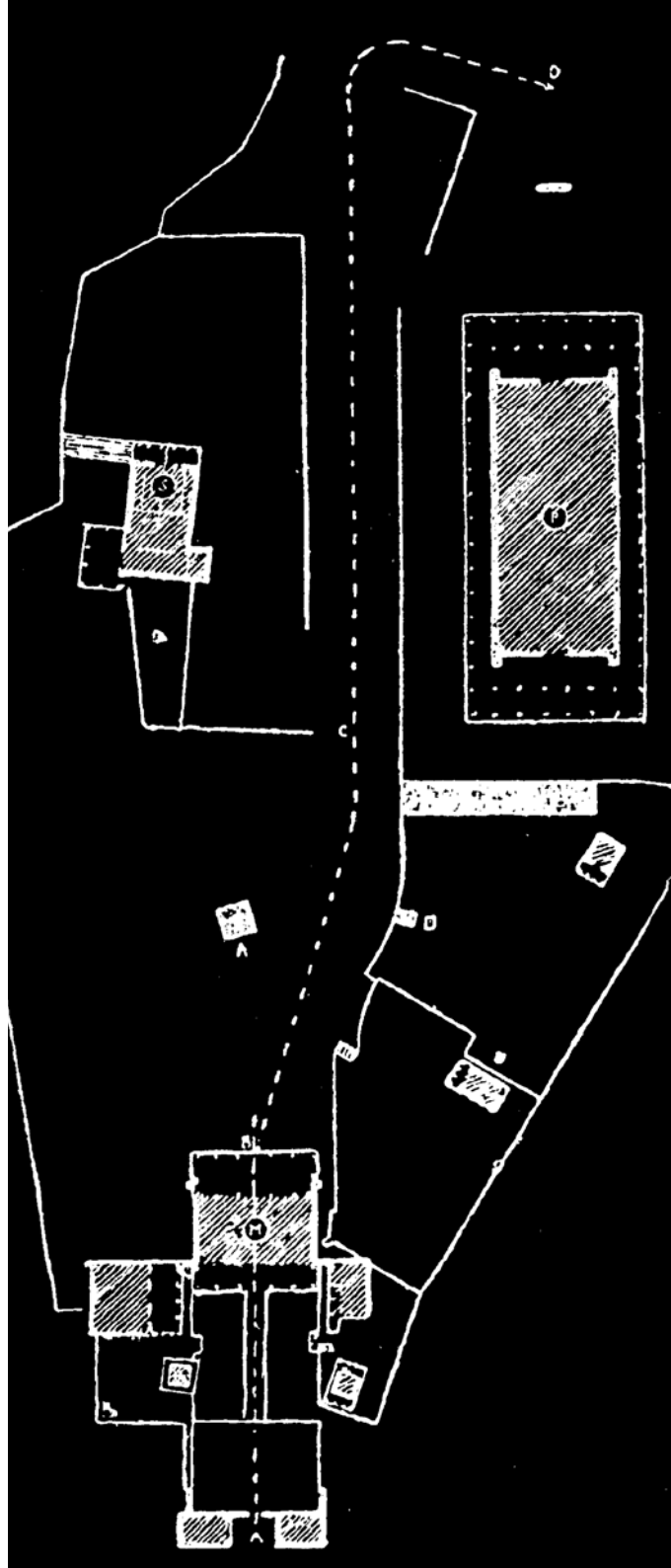
¹. *Si ces volumes sont formels et non dégradés par des altérations intempêtes, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, et non une agglomération incohérente, si les rapports des volumes et de l'espace son faits de proportions justes, l'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé: c'est l'architecture.* Le Corbusier, **Vers une Architecture**, Les Éditions G. Crès et Cie., Paris, 3^{ème} édition, 1928, p. 35. Las traducciones pertenecen en Le Corbusier, **Hacia una arquitectura**, ed. Poseidón, España, 1964.

*Si los volúmenes son formales y no degradados por alteraciones intempestivas, si la ordenance que los agrupa expresa un ritmo claro, y no una aglomeración incoherente, si las relaciones de los volúmenes y el espacio tienen proporciones justas, el ojo transmite al cerebro sensaciones coordinadas y el espíritu obtiene de ellas satisfacciones de un orden elevado: esto es arquitectura.*¹

Cuando Le Corbusier en **Hacia una arquitectura** plantea sus *trois rappels à messieurs les architectes* -el volumen, la superficie y el plan (en su sentido amplio)- esboza las claves de su idea de espacio arquitectónico.

En sus breves menciones del término no lo utiliza para conceptualizar el tema; antes bien, lo problematiza en la complejidad que le otorga a *le plan*. De este modo omite el nutrido debate entorno a la noción de espacio que, desde mediados del siglo XIX, se daba en sede alemana, para volver al siglo XVIII y anclarse en la tradición arquitectónica francesa. Este salto hacia atrás le posibilita proponer lo que entendemos como libertad espacial horizontal.

Las plantas que propone en el capítulo correspondiente al tercer *rappel* exceden la proyección horizontal para disparar su idea de espacio. Los dibujos -tomados de Choisy- son secciones axonométricas donde *la planta* se transforma en la huella del espacio. Posibilitado por la polisemia del



◀ **Croquis de Hagia Sofia de A. Choisy**

Reproducido en *Vers une architecture*

▶ **Croquis de la Acrópolis de Atenas de A. Choisy**

Reproducido en *Vers une architecture*

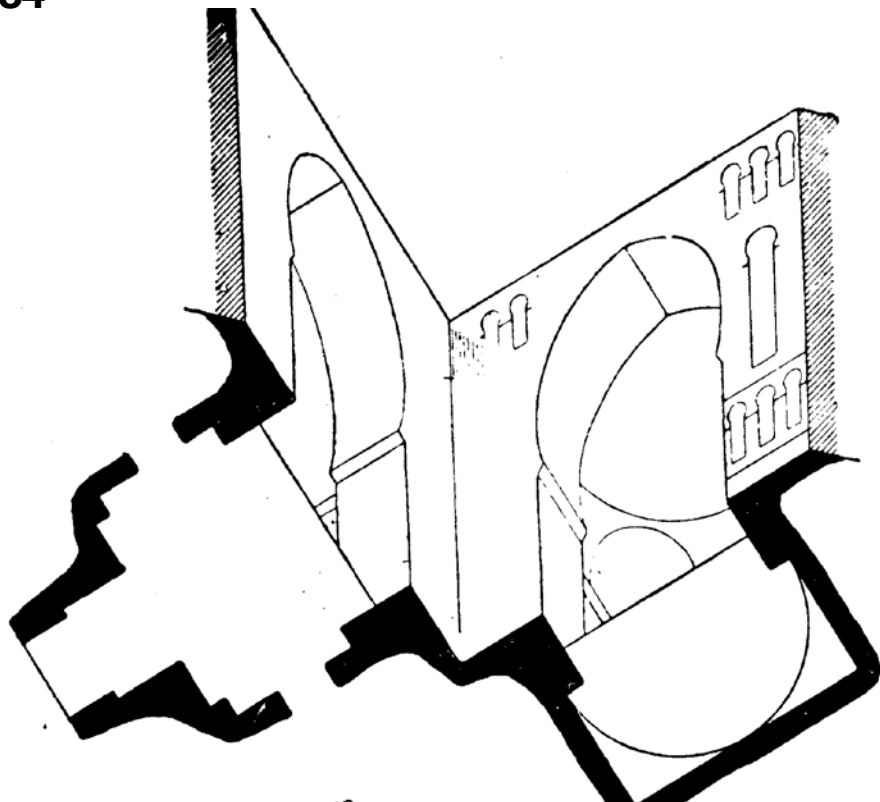
2. Los términos en bastardilla responden a las distintas posibles traducciones del francés de la palabra **plan** que creemos en este caso deben considerarse explicativas de la idea de planta.

3. Con relación a la materia, Descartes establece que todo cuerpo ocupa un lugar dinámico en el espacio, de tal manera que sus movimientos no implican vacío alguno. Así pues, el universo está siempre lleno y ocupado y, por consiguiente, el átomo no existe. Lo que existe son pequeñas partes de extensión y dimensiones desiguales. Entre estas partes, y en ellas mismas, hay una materia muy sutil y fluida que se extiende sin interrupciones por todo el universo, llenándolo. Dios le da el movimiento y ese movimiento de la materia sutil es circular y en forma de torbellino. El mundo funcionaría, así, como una máquina y los cuerpos de los hombres y de los animales serían, por tanto, máquinas. En el caso de la máquina humana, su funcionamiento es independiente de la intervención del alma, que no es necesaria para el movimiento. En el alma, que actúa unida al cuerpo y ocupa espacialmente el cerebro, no existen más que nuestros pensamientos.

término en francés, para él *le plan* es más que un *plano*: es el rastro de un *plan* espacial, es la *planta*.²

De modo similar, en el caso de *rappel* resulta indispensable explicitar el término original ya que el juego de sentidos que conlleva su uso trasciende cualquier traducción. El espacio se definiría así en un *rappel* (llamamiento) a los arquitectos, pero también en un *rappel* (recuerdo, evocación) a múltiples teorizaciones e ideas que surcaron la arquitectura y el pensamiento (Descartes, Choisy, Perrault, entre otros).

En la idea de espacio son fundamentales la dirección, el ancho y el alto, en sintonía con los tres principios de configuración de las formas artísticas de Semper asociados con las tres direcciones del espacio: simetría (ancho), proporción (alto) y dirección (profundidad). Pero el distanciamiento respecto a las teorizaciones alemanas —Semper, quizás Schmarsow— radica en que éstas entienden al espacio como recinto. El planteo de Le Corbusier, en cambio, concuerda con el entender las direcciones del espacio como *extensión*, evidenciando su filiación a una tradición de pensamiento que adscribe desde Viollet-le-Duc al método cartesiano. En esta tradición, la espacialidad es entendida tanto exterior como interiormente.



4. Esta idea se distancia del planteo de Riegl quien sostiene que la dimensión de profundidad sólo se convierte en un factor significante para la arquitectura con la aparición de la espacialidad interior, ya que anteriormente la misma existía solo como 'negación de la materia', como vacío. Ver August Schmarsow, **The essence of architectural creation**. 1893.

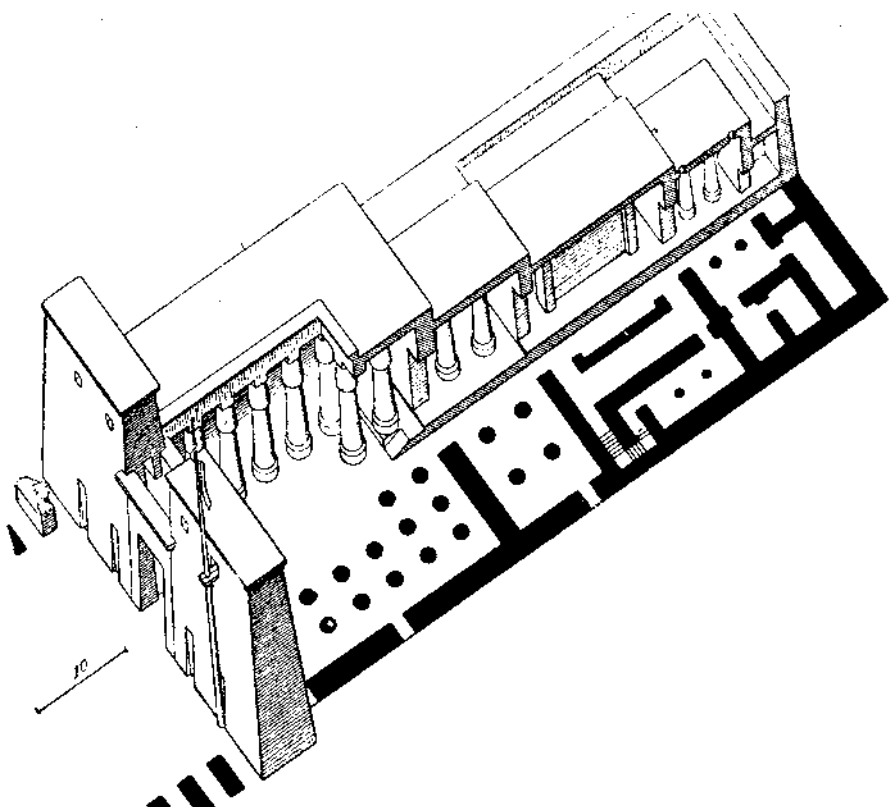
Podría pensarse que la operación de Le Corbusier consiste en rearmar el espacio en base a la tradición francesa (ámbito donde se dispone a anclar su carrera como arquitecto) conjugando la importancia adjudicada a la planta en la tradición Beaux Arts con los principios cartesianos y produciendo así un desvío de consecuencias originales.

El cubo visual: la puesta en relación con los objetos materiales

A diferencia de lo que supone el espacio para otras teorizaciones, la idea cartesiana del espacio como *extensión* está vinculada con los objetos materiales: no hay espacio sin objetos y, por consiguiente, no existe el espacio vacío por sí mismo.³ Desde este punto de vista el concepto de *extensión* debe su origen a nuestra experiencia con los objetos materiales.⁴

La *cosa extensa* para Descartes constituye la esencia de los cuerpos: todo lo que es corporal es extenso, con longitud, anchura y profundidad, y divisible al infinito. Y una vez que se los despoja de todas las propiedades sensibles (siempre cambiantes) queda de ellos la *extensión*; sólo por medio de ésta la sustancia corporal puede conocerse claramente. Descartes habla de un espacio conocido

▼ **Croquis de A. Choisy**
Reproducido en *Vers une architecture*



5. *Le dehors est toujours un dedans.* Le Corbusier. op. cit., p. 154.

6. Auguste Choisy, **Historia de la Arquitectura**, Lerú, Buenos Aires, 1963 (4ª edición), p. 708.

7. Auguste Choisy, op. cit., p. 709.

a priori con perfecta claridad y distinción; aunque la extensión en sí es perfectamente transparente. Como esta extensión entonces no es *sensible*, se trata -como señala agudamente Malebranche- de una *extensión inteligible* que sólo puede reconocerse con certeza en todas sus dimensiones mediante los cuerpos que la delimitan. Es aquí que encontramos la filiación con aquellas direcciones del espacio que enuncia Le Corbusier.

En este espacio corbusierano definido por la disposición de volúmenes, “el afuera es siempre un adentro”, (p. 154)⁵ idea que retoma de Choisy quien, cuando refiere al “marco de los jardines”, afirma que “uno de los meritos del siglo XVII –francés- es el de haber asociado el efecto de los jardines al de las habitaciones”.⁶ Con esta afirmación vemos que se trata al espacio independientemente de su condición exterior o interior, prevaleciendo la disposición de elementos.

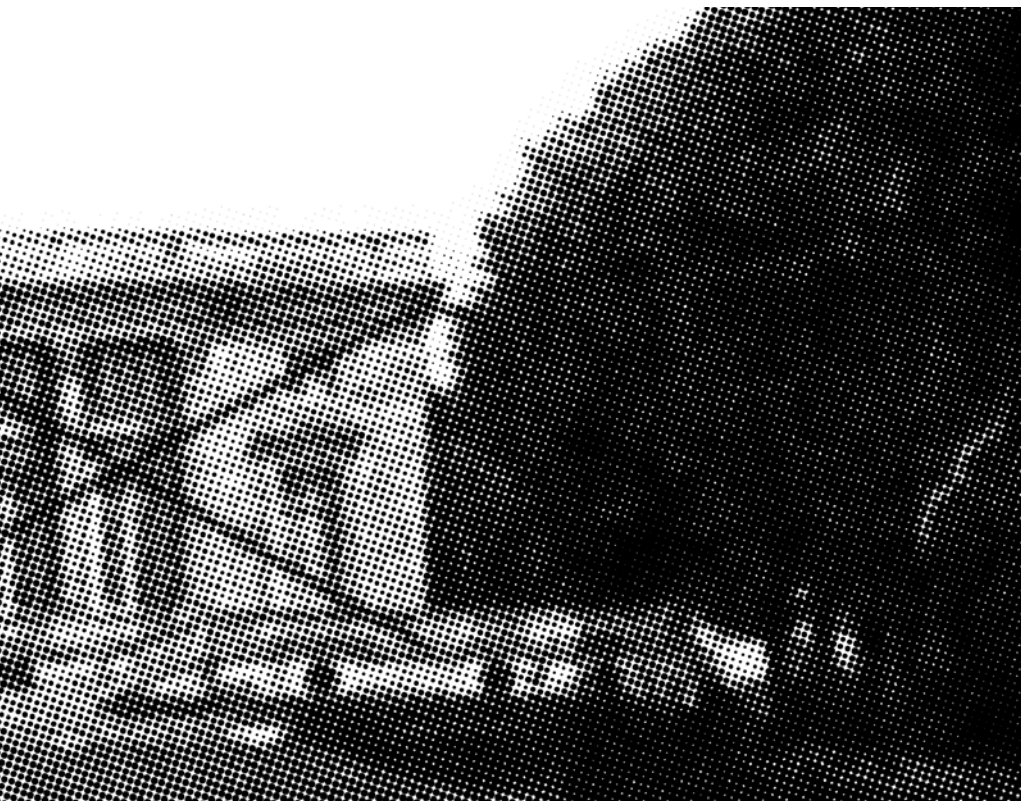
Para Choisy, “todo se subordina a la arquitectura en los jardines del siglo XVII: los árboles regularmente recortados en formas geométricas, los mismos canteros tienen aspecto de paños ornamentales”.⁷ Esta misma idea vuelve a Le Corbusier, trabajando las composiciones a escala urbana del mismo modo que los interiores de una vivienda mínima. Siempre se trata de la disposición de volúmenes



8. Germán Hidalgo. "Los ecos de la planta. Organización lógica de las sensaciones espaciales", en **ARQ, N° 58 En Planta / Plan view**. Santiago de Chile, diciembre, 2004, p. 68.

en un espacio cúbico -sea interior o exterior- siguiendo una secuencia que resulte armónica. Esto explica por qué cuando Le Corbusier habla de espacio exterior también menciona los límites materiales y los marcos. Incluso el "espacio natural" es aprehensible por su marco de lagos, montañas, árboles, etc. La idea es la misma y los recursos arquitectónicos (sean naturales o creados por el hombre) se trabajan de igual modo. En esta dirección reflexiona también Hidalgo cuando plantea que Le Corbusier entiende "la planta (*le plan*) como la gran instancia que permite la organización de la forma arquitectónica y urbana".⁸

La extensión funciona entonces como ángulo visual; este ángulo visual es para Le Corbusier un *cubo visual*, aludiendo nuevamente a la idea cartesiana del cubo en cuanto a dimensiones reconocibles, medibles, hechas sensibles mediante la materia. Al respecto afirma: "El ojo humano, en sus indagaciones, gira siempre, y el hombre también gira siempre a izquierda y derecha, hace piruetas. Se aferra a todo y se siente atraído por el centro de gravedad del sitio entero. De repente el problema se extiende en torno a él. Las casas vecinas, la montaña lejana o próxima, el horizonte bajo o alto, son masas formidables que actúan con la potencia de su cubo. El cubo de aspecto y el cubo real son inmediatamente medidos, presentidos por la inteligencia. La sensación cubo es inmediata, primordial;



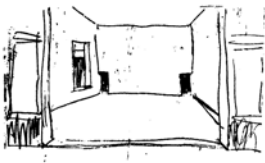
9. *L'œil humain, dans ses investigations, tourne toujours et l'homme tourne toujours aussi à gauche, à droite, pirouette. Il s'attache à tout et est attiré par le centre de gravité du site entier. D'un coup le problème s'étend à l'entour. Les maisons voisines, la montagne lointaine ou proche, l'horizon basse ou haut, sont des masses formidables qui agissent avec la puissance de leur cube. Le cube d'aspect et le cube réel son instantanément jugés, pressentis par l'intelligence. La sensation cube est immédiate, primordiale; votre édifice cube, 100.000 mètres cubes, ce qui compte. Puis vient la sensation de densité: une pierre, un arbre, une colline sont moins forts, de densité plus faible qu'un agencement géométrique des formes. Le marbre est plus dense à l'œil et à l'esprit que du bois et ainsi de suite. Hiérarchie toujours. En résumé, dans les spectacles architecturaux, les éléments du site interviennent en vertu de leur cube, de leur densité, de la qualité de leur matière, porteurs de sensations bien définies et bien différentes (...). Les éléments du site se dressent comme des murs affublés en puissance de leur coefficient "cube", stratification, matière, etc., comme*

88

les murs d'une salle. Le Corbusier, op. cit., p. 154.

10. Pierre Francastel, **Sociología del arte**, Ed. Alianza- Emecé. Buenos Aires 1972, p. 155-156.

11. L. B. Alberti, **De Pictura** edición crítica de L. Mallé, Florencia, 1950. Escrito en 1436, presenta por primera vez las normas sobre la manera de representar el cuadro mediante la nueva perspectiva "al que considero una ventana abierta por donde yo miro lo que aquí será pintado" (p.70). Entendida como operación óptica, se definía a través de superficies y una serie de rayos que, pasando por sus contornos, convergían en el ojo conformando una pirámide visual: "Sepan que con sus líneas circunscriben la superficie y cuando llenan de colores los lugares delimitados, ninguna otra cosa se pretende que



vuestro edificio cubo 100.000 metros cúbicos, es lo que cuenta. Luego viene la sensación de densidad: un árbol, una colina, son menos fuertes que la disposición geométrica de formas. El mármol es más denso a la vista y al espíritu que la madera, y así sucesivamente. Siempre jerárquicas. En resumen, en los espectáculos arquitectónicos, los elementos del sitio intervienen en virtud de su volumen cúbico, de su densidad, de la calidad de su materia, portadores de sensaciones bien definidas y bien diferentes (...). Los elementos del sitio se elevan como muros ataviados en la potencia de su coeficiente 'cúbico', estratificación, materia, etc., como los muros de una sala, etc. Muros y luz, sombra y luz, triste, alegre, sereno, etc. Es preciso componer con estos elementos".⁹

Como plantea Francastel, desde el Renacimiento el espacio plástico se limitaba estrictamente a un *espacio cúbico*: "el nuevo espacio geométrico tiene la figura de un cubo (...) un 'teatro del mundo' que tendrá proporciones cúbicas y planos fijos en un número limitado".¹⁰ Esta espacialidad que tuviera inicio con el tratado de la pintura de Alberti donde la descripción de la trama perséptica se definía en una *pirámide visual*,¹¹ comenzará a ser cuestionada a fines del siglo XIX por la Escuela de París y se pondrá definitivamente en crisis con el cubismo de Léger y Picasso después de 1920. En ese momento, que Francastel define como quiebre respecto al cubo visual propio de la espacialidad de primer clasicismo, Le Corbusier sigue utilizándolo.

La incorporación del movimiento que propone circundando los límites del espacio es aún asimilada por el cubo. Sin embargo, por ser el movimiento continuo y lateral, incorpora puntos de vista en escorzo y resigna la exclusiva centralidad de la espacialidad tradicional, retomando aquellos recorridos que Choisy había reconocido en la Acrópolis.

Interesa vincular esta preocupación por la relación cubo-movimiento que Le Corbusier asimila del entorno francés, con el ensayo **Das Problem der Form in der Bildenden Kunst** de Adolf Hildebrand (1893) donde se entiende la relación espacial entre el observador y el objeto como experiencia artística en sí misma. Hildebrand comienza su ensayo poniendo la idea de espacio junto a la idea de forma. Habla de dos maneras de percepción que tienen que ver con dos posibilidades de formación de la imagen. La primera es la visión pura, propia de la contemplación artística, cuando el ojo y el cuerpo están quietos; se trata de la imagen distante, plana y bidimensional. La segunda es la imagen recibida a través de la visión cinética con el cuerpo en movimiento; es aquí que se recibe la idea plástica o la impresión de tridimensionalidad. Para Hildebrand, estas

11. (continuación)

no sea presentar en la superficie la forma de las cosas vistas, como si esta fuera de vidrio translúcido, como si la pirámide visual todo lo traspasase..." (p.65).

12. René Descartes, **Discurso del método**. (1637 1ª ed.) Ed. Alhambra, Madrid, 1987, p. 18.

13. Ernest Cassirer, **El problema del conocimiento**. Fondo de Cultura Económica, México, 1965. Pág. 476.

dos visiones son necesarias para lograr el objetivo de todo artista: "la presentación de una idea de espacio global". Mediante este concepto de visión en movimiento, introduce el elemento tiempo en la formación de una percepción total de la imagen. Paralelamente remarca que tenemos que tomar la naturaleza como un *espacio total*, que identifica con las tres extensiones dimensionales de Descartes y cuya esencia es la continuidad.

Extensión, orden y movimiento: la precisión matemática

Respecto de estas similitudes con el pensamiento cartesiano debemos agregar que si para Descartes los cuerpos existen en cuanto extensos, esta idea clara de la *extensión* es concebida en nuestro entendimiento con la misma certeza que en las matemáticas –“Encontraba placer sobre todo con las matemáticas, a causa de la certeza y evidencia de sus razones; pero yo no notaba aún su verdadero uso y me extrañaba que, siendo sus cimientos tan firmes y tan sólidos, no se hubiera construido sobre ellos nada más elevado”.¹² La relación de Le Corbusier con las matemáticas, vía el cartesianismo, nos permite otra posible interpretación del valor que adjudica a éstas en relación a la arquitectura.

La extensión es para Descartes un elemento constitutivo de la esencia de la matemática universal, pero también lo es el *orden*, y, con relación al espacio, la *dimensión*. La matemática universal de Descartes toma como punto de partida las ideas *claras y distintas* de extensión y orden. Tanto para él como para Le Corbusier, la abstracción matemática es la que asegura dicha claridad y distinción. Como plantea Cassirer, para Descartes: “Lo mismo que todos los números brotan de una operación exactamente determinada, que es la numeración, todos los conocimientos especiales se obtienen y sólo pueden obtenerse por medio del ‘método’; y así como aquí el camino conduce a lo limitado, aunque la dirección del progreso aparece trazada de antemano de un modo preciso e inequívoco, así también, sin cerrarnos a la plenitud infinita de la experiencia, debemos aspirar a dominarla por medio de un plan y un bosquejo, fijo y predeterminado, del pensamiento”.¹³

Otra idea de Descartes, asociada a la noción de extensión, ayuda a comprender la espacialidad que Le Corbusier plantea. Refiere a que la realidad verdadera consiste en dos ideas mensurables, y por consiguiente matematizables, la extensión y el movimiento. Es en relación al movimiento que, para Descartes, no es preciso adjudicar carácter real a algo que, como el espacio, no es posible “experimentar en forma directa”. Al pensar el espacio en cuanto a las cualidades materiales que lo conforman y alejarse de la idea

◀ El “cubo visual” en un esquicio de Pompeya

Vers une architecture

▼ El “cubo visual” en el esquicio para una tapa tentativa de Hacia una arquitectura, cuando la publicación iba a ser llamada Arquitectura o revolución

Archivo Fundación Le Corbusier



14. *Faire un plan, c'est préciser, fixer des idées. C'est avoir eu des idées. C'est ordonner ces idées pour qu'elles deviennent intelligibles, exécutable et transmissibles. Il faut donc manifester d'une intention précise, avoir eu des idées pour avoir pu se donner une intention. Un plan est en quelque sorte un concentré comme une table analytique des matières. Sous une forme si concentrée qu'il apparaît comme un cristal, comme un épure de géométrie, il contient une énorme quantité d'idées et une intention motrice.* Le Corbusier, op. cit., p. 145.

de vacío entendido como *nada*, se le otorga a esa distancia entre objetos la capacidad de transmitir sensaciones: la *extensión* es la manera de hacer sensible; la extensión se puede medir; el vacío no. Esta noción no es introducida en la arquitectura por Le Corbusier, sino que llega a él a través del barroco francés: esa es la lección de Versalles. En sus jardines, la *extensión* se percibe por los marcos naturales donde “el afuera es siempre un adentro”.

En esta acepción de *extensión* se evidencia que el componente de movimiento que plantea Descartes -y retoma Hildebrand- también es indispensable en el espacio de Le Corbusier donde -siguiendo a Bötticher- la arquitectura es volumen y surge de su disposición en el espacio. Así, el caminar y el ritmo se convierten en conceptos fundamentales. Organizar y ritmar este movimiento será el cometido de la planta.

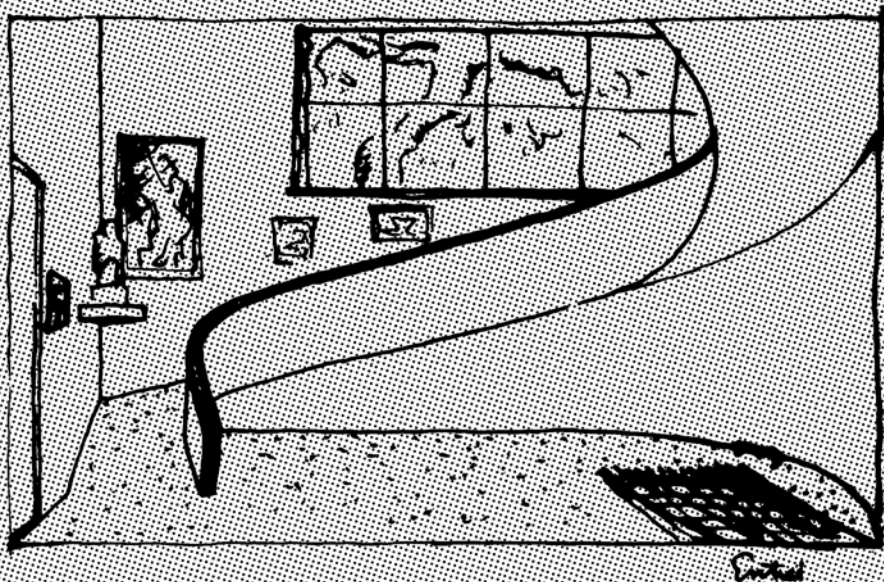
El tercer *rappel*

Hacer una planta es precisar, fijar ideas. Es haber tenido ideas. Es ordenar esas ideas para que se vuelvan inteligibles, ejecutables y transmisibles. Hay pues que manifestar una intención precisa, haber tenido ideas, para haber podido darse una intención. Una planta es, de alguna manera, un concentrado, como una tabla analítica de materias.

*Bajo una forma tan concentrada que aparece como un cristal, como un dibujo de geometría, contiene una enorme cantidad de ideas y una intención motriz.*¹⁴

- ▼ **Villa La Roche – Jeanneret. Una de las dos variantes para una Gran Casa**
Tim Benton, Les villas de Le Corbusier

90



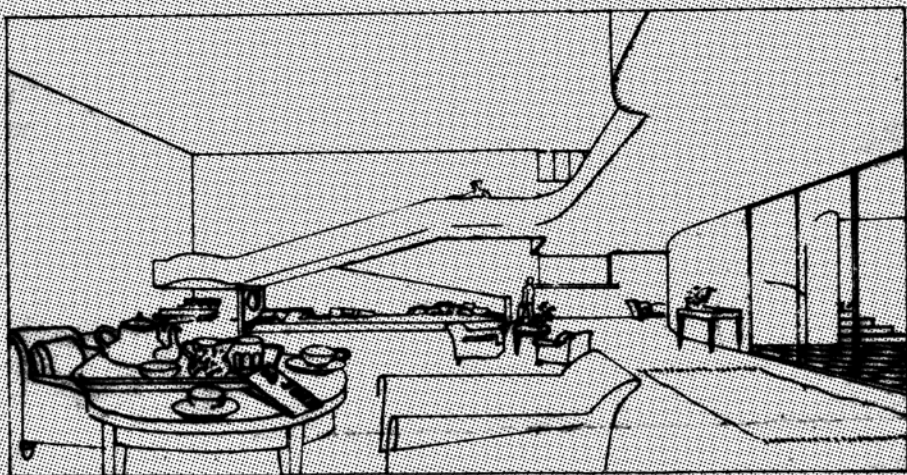
¹⁵ *Le plan est le générateur. Sans plan, il y a désordre, arbitraire. Le plan porte en lui l'essence de la sensation. Les grands problèmes de demain, dictés par des nécessités collectives, posent à Nouveau la question du plan. La vie moderne demande, attend un plan Nouveau pour la maison et pour la ville.* Le. Le Corbusier, op. cit., p. 33.

¹⁶ Auguste Choisy, op. cit., p. 707.

Para Le Corbusier, la disposición y alternancia de volúmenes y espacios determina la arquitectura. Siguiendo la teoría cartesiana, Le Corbusier entiende el espacio como la "sustancia transparente" que permite ver a los sólidos orquestados en una secuencia. El elemento que establecer las relaciones entre sólidos y vacíos es la planta: "La planta es la generadora. Sin planta sólo hay desorden y arbitrariedad. La planta lleva en sí la esencia de la sensación. Los grandes problemas del futuro, dictados por las necesidades colectivas, presentan de nuevo la cuestión de la planta. La vida moderna exige, espera, una nueva planta para la casa y para la ciudad".¹⁵

Si la disposición de los volúmenes en el espacio se determina por la planta, el espacio puede entenderse en relación a la dirección del caminante. La *promenade* corbusierana es una revisión de la *marche*, propia del arte de la distribución francesa.

Así se refuerza la permanente referencia corbusierana a Choisy, quien encuentra en el Renacimiento francés -de la mano de Blondel- el comienzo de esta nueva manera de distribuir los locales, donde la numeración de las habitaciones en el plano "indica los rodeos calculados y los ambientes intermedios que se deben flanquear...".¹⁶



17. Auguste Choisy, op. cit., p. 675.

18. Germán Hidalgo, op. cit., p. 70.

19. Quetglas señala que Le Corbusier ya había usado una rampa en sus proyectos de 1917 para el Matadero Frigorífico en Challun. Ver: Josep Quetglas, "Promenade architecturale". En <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/5/homeless/05.html>

Se reivindica aquí la rotación de ejes como propia del arte de la distribución francesa, que hizo de la *marche* la clave de la ruptura con la tradición italiana, ya que "en lo que concierne al plano, nada recuerda esas enfiladas italianas (...) En Francia, se observan servicios netamente distintos, cada uno de ellos agrupado en un cuerpo de edificio aparte, con salidas excusadas, y escaleras dispuestas sin la menor preocupación por la simetría o la alineación, sin obedecer a otra regla que las exigencias a satisfacer, lo cual supone un desorden razonado".¹⁷

La cita anterior revela que para Choisy la planta es el elemento ordenador de la secuencia. Y es en este sentido que nos distanciamos de aquellos autores para quienes la referencia de Le Corbusier a Choisy se explica en la búsqueda de un eje como "aquello que considera lo *pittoresque* de la Acrópolis, es decir, una suerte de 'desorden' propio del paisaje natural que en la Acrópolis queda evidenciado, precisamente, en la libertad con que los volúmenes principales de la meseta se disponen con respecto a él".¹⁸ La idea de "desorden" resulta inaplicable si nos remitimos a la precisión matemática arriba explicitada, del mismo modo que el empleo de ejes de Choisy tiene otras intenciones.

Interesa hacer una diferenciación entre *marche* y *promenade architecturale*. La primera se entiende como la sucesión no alineada de ejes de recorrido, una secuencia de miradas estáticas donde cada espacio que se va sucediendo (autónomo de los demás) con un foco centrado y simétrico, al dominar la visión frontal. La *promenade*, en cambio, instala la libertad espacial regida por la visión en movimiento y lateral; denota una continuidad que permite aprehender un mismo espacio desde distintos ángulos. El objeto de la arquitectura pasa de la permanencia al recorrido cuando ese eje -la *marche*- se convierte en elemento arquitectónico autónomo: la rampa.

Estas ideas en torno a la *promenade* como "paseo arquitectónico" aparecen en la obra de Le Corbusier con la Villa La Roche cuyos primeros esquicios datan de 1923; dos años después de la primer publicación en, **L'Esprit Nouveau**, del artículo *Trois Rappels à messieurs les architectes*. *Le plan* (Nº 4, enero de 1921) y el mismo año de la primer edición de **Vers une Architecture**. Podemos datar allí la primera ocasión donde aparece una rampa en sus proyectos.¹⁹

Otro *rappel* a las teorías arquitectónicas francesas aparece con la palabra *ordonnance*. Le Corbusier dirá al respecto que "la *ordonnance* es la jerarquía de los ejes y, por lo tanto, la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones. El arquitecto asigna fines a sus ejes. Esos fines son el muro (el plano, sensación sensorial) o la luz,

20. *L'ordonnance est la hiérarchie des axes, donc la hiérarchie des buts, la classification des intentions. Donc l'architecte assigne des buts à ses axes. Ces buts, c'est le mur (le plein, sensation sensorielle) ou la lumière, l'espace (sensation sensorielle).* Le Corbusier, op. cit., p. 151.

21. *L'axe est une ligne de conduite vers un but.* Le Corbusier, op. cit., p. 151.

22. *L'œil du spectateur se meut dans un site fait de rues et de maisons. Il reçoit le choc des volumes qui se dressent à l'environnement. Si ces volumes sont formels et non dégradés par des altérations intempestives, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, et non pas une agglomération incohérente, si les rapports des volumes et de l'espace sont faits des proportions justes. L'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé.* Le Corbusier, op. cit., p. 35.

23. *L'ordonnance, c'est un rythme saisissable qui réagit sur tout être humain, de même manière, le plan porte en lui-même un rythme primaire déterminé.* Le Corbusier, op. cit., p. 37.

24. Esta disputa se inscribe en la *Querelle des anciens et des modernes* donde Perrault identifica dos tipos de belleza: la arbitraria y la positiva que adjudica a ciertos criterios objetivos como la riqueza de los materiales, la precisión de la ejecución y la simetría; sin olvidarse de la "magnificencia del edificio". En su tratado sobre los órdenes **-Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens** (1683)- propone un conjunto de sencillos valores modulares en números enteros como el fin de establecer una regla práctica para los profesionales del momento.

25. Josep Quetglas, "Sobre la planta: retícula, formato, trazados". En: **ARQ, N° 58 En Planta / Plan view**, Santiago de Chile, diciembre, 2004, p. 13-18.

el espacio (sensación sensorial)".²⁰ En este sentido la sucesión compleja de ejes quebrados, más que como una línea de recorrido abstracta, se explica por la sucesión de sensaciones: "el eje es una línea de conducta hacia un objetivo".²¹ Además, el término *ordonnance* se utiliza en función del movimiento que suponen para la mirada del caminante, así: "...el ojo del observador se mueve por un lugar compuesto por calles y casas. Recibe el impacto de los volúmenes que se mueven en torno a él. Si estos volúmenes son formales, y no degradados por alteraciones intempestivas; si la *ordonnance* que los agrupa expresa un ritmo claro y no una aglomeración incoherente, si las relaciones de los volúmenes, y el espacio tienen proporciones justas, el ojo transmite al cerebro sensaciones coordinadas y el espíritu obtiene de ellas satisfacciones de un orden elevado".²²

Lo que organiza la planta, entonces, es la secuencia espacial: el ritmo definido por la *ordonnance* y no por el trazado regulador. No casualmente el capítulo respectivo queda apartado de las tres advertencias respecto al volumen, la superficie y la planta. Mientras el trazado regulador ordena la superficie, la *ordonnance* organiza la planta mediante la secuencia espacial derivada de la reinterpretación de la *marche* y de acuerdo a un ritmo: "La *ordonnance* es un ritmo perceptible que actúa sobre todos los seres humanos de la misma manera. La planta lleva en sí un ritmo primario determinado".²³

Si Perrault cuestionaba el postulado según el cual la belleza de un edificio resultaba de la exactitud de sus proporciones (según él, no existían reglas absolutas en la materia y la definición de lo *bello* procedía de un consenso general),²⁴ la concepción corbusierana de la *ordonnance* se aleja de esta idea de consenso para redefinirla en un sentido más literal —ordenación, disposición, orden, mandamiento, prescripción. Sigue así a Choisy en esta voluntad de asimilar la planta a una partitura a través de la cual se organiza la secuencia cinética de percepción de los volúmenes.

Un tercer tópico —no ya un *rappel*— que nos interesa abordar es el de los trazados reguladores. Si bien coincidimos con las interpretaciones de Le Corbusier que entienden la planta es índice de lo arquitectónico, siendo lo arquitectónico lo que surge cuando el espectador se enfrenta a hechos plásticos sabiamente dispuestos,²⁵ no entendemos los trazados reguladores como elementos que dan precisión a la planta. Producto, quizás, del forzamiento de las relaciones entre el espacio bidimensional de la pintura purista y el carácter compositivo de la planta, estas interpretaciones historiográficas relegan la importancia de la *marche* y la *ordonnance* —que derivarán en la *promenade*— subordinando el movimiento a estas regulaciones estáticas que harían

26. *Le plan...C'est un plan de bataille... La bataille est faite de choc des volumes dans l'espace et le moral de la troupe, c'est le faisceau d'idées préexistantes et l'intention motrice.* Le Corbusier, op. cit., p. 145.

27. *L'architecture est chose de plastique. La plastique, c'est ce qu'on voit et ce qu'on mesure par les yeux.* Le Corbusier, op. cit., p. 175

28. *Dans la réalité, les axes ne se perçoivent pas à vol d'oiseau comme le montre le plan sur la planche à dessin, mais sur le sol, l'homme étant debout et regardant devant lui.* Le Corbusier, op. cit., p. 151. "

29. Reyner Banham. **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina.** Nueva Visión, Buenos Aires, 1971 (1960), p. 223-224.

94

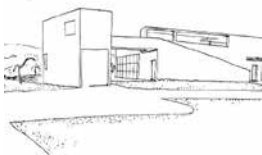
imperceptible la *extensión*. Pensemos en este sentido la siguiente cita de **Hacia una arquitectura**: "la planta es un plano de batalla. La batalla se compone del choque de los volúmenes en el espacio y de la moral de la tropa, es el haz de ideas preexistentes y la intención motriz".²⁶

Le Corbusier enuncia: "La arquitectura es cosa plástica. La plástica es aquello que se ve y se mide con los ojos".²⁷ No casualmente la única planta que incorpora a su tercer *rappel* es aquella de la Acrópolis retomada de Choisy donde, sugestivamente, la particularidad del dibujo radica en la línea de trazo que marca la secuencia del caminante.

En las interpretaciones antes enunciadas el hombre mira "desde afuera"; por el contrario Le Corbusier afirma que "En la realidad, los ejes no se perciben a vuelo de pájaro como los muestra el plano sobre la mesa de dibujo, sino sobre el suelo, cuando el hombre está de pie y mira al frente".²⁸ Es que la *marche* y la *ordonnance* se imponen por sobre los ejes de simetría u otros trazados reguladores que pudieran existir. Lejos de extender a la planta este tipo de orden estético, Le Corbusier le atribuye un código distinto: la define por la circulación componiendo una extensión donde los ejes de recorrido y de marcha definen y dominan los posibles ejes de composición.

*Le Corbusier parece tener presente también la idea de la planta como una suerte de Secret Professionnel, pues esta idea aparece –bajo su influencia– en los escritos de Pierre Urbain, quien afirma que el público lego se haya raras veces en posición de comprender la influencia que ejercen sus propias necesidades sobre la arquitectura de su tiempo, pues ellas influyen fundamentalmente sobre la planta de los edificios y sólo una educación profesional de nivel avanzado nos permite juzgar, o incluso leer, su disposición. De todos modos, después de poner de manifiesto la influencia decisiva de la planta, Le Corbusier la disminuye presentando, en el capítulo siguiente, un orden estético casi independiente para las elevaciones, Les Tracés Régulateurs. Tan intenso es su sentir al respecto, que no sólo reconoce su bondad y necesidad; también recurre a la historia.*²⁹

De esta cita de Banham interesan dos ideas. Por un lado, la de entender los trazados reguladores como un orden estético independiente aplicable a las elevaciones y no a la planta; esto refuerza nuestras hipótesis alejándonos de las afirmaciones de Quetglas al respecto. Por el otro, nos conecta con la educación profesional avanzada de Le Corbusier y su empleo de múltiples referencias del pasado. En esta línea podemos observar que una de sus estrategias es la de aplicar un conjunto de criterios compositivos complejos en un volumen simple. Así recurre a la sabiduría del arte de la distribución francesa cuyos recursos básicos



30. *Le plan est le générateur. Le plan porte en lui l'essence de la sensation.* Le Corbusier, op. cit., p. 33.

son: la diferenciación de locales en formas y alturas, la tensión entre corredor y habitación, el *poché* y la distinción entre el eje procesional y el eje compositivo de las fachadas organizada desde una perspectiva frontal. Todos avances respecto a la arquitectura renacentista italiana en la que el eje de simetría que organizaba los elementos en fachada, se trasladaba al interior operando como eje organizativo de los espacios y de su apreciación en movimiento.

Hemos visto cómo el tema del espacio en Le Corbusier -que encuentra lugar en su tercer *rappel*- reconoce numerosas filiaciones a la vez que distancias, respecto a otras teorizaciones, y que ha sido objeto de numerosas interpretaciones historiográficas. Hipótesis, como las de Banham, superan la idea de un espacio corbusierano pensado en términos bidimensionales; otras insinúan la idea de llenos y vacíos mediante la filiación gráfica con Choisy pero sin establecer vínculos con la teoría cartesiana. Es en el cruce de estas perspectivas que podemos acercarnos a una espacialidad aprehendida en toda su riqueza, cuyas lógicas están lejos de reducirse a la comprensión de un recinto.

La operación original de Le Corbusier en **Hacia una arquitectura** radica en entender *le plan* como la huella del espacio en planta. De este modo trasciende la idea de ordenación de la planta en cuanto esquema bidimensional, incorporando en ella la visión en movimiento, buscando orden en el desorden de la *marche* mediante la comprensión del espacio como extensión. Este "salto" es verificable si comparamos los esquemas de Choisy, con los proyectos donde estas intuiciones comienzan a ser exploradas a través de la *promenade*.

Retomamos así la idea del comienzo: los proyectos corbusieranos -tanto arquitectónicos como urbanísticos- son guiados por la distribución de volúmenes en esa materia sutil que se extiende por todo el universo, llenándolo -*extensión*- de acuerdo a las necesidades del programa y siempre partiendo de la planta. La planta es la generadora, la planta lleva en sí la esencia de la sensación.³⁰

◀ Croquis para casa de fin de semana

▼ Perspectiva interior de la casa La Roche
Archivo Fundación Le Corbusier



LA CUESTION DE LA ESTRUCTURA *OSSATURE vs. CARCASSE*

96

¹ Trouver un système de structure libre, étendu, et applicable à tous les programmes, permettant d'employer tous les matériaux, se prêtant à toutes les combinaisons les plus vastes comme les plus simples; revêtir cette structure d'une forme que n'est que l'expression même du système; décorer cette forme sans la contrarier jamais en l'expliquant par des combinaisons de profils tracés d'après un méthode géométrique que n'est qu'un corollaire de celle appliquée aux conceptions d'ensembles; donner à l'architecture, c'est-à-dire à la structure revêtue d'une forme d'art, des principes de stabilité les plus simples et les plus compréhensibles pour l'œil (...)
c'est là, en résumé, ce qu'a fait notre école laïque de la fin du XIIe siècle. Todas las traducciones son de la autora.

CONICET · UNR
Ana María Rigotti

*Encontrar un sistema estructural aplicable a todos los programas, que permita emplear todos los materiales, que se preste a todas las aplicaciones, de las más complejas a las simples; revestir esta estructura de una forma que no sea sino la expresión misma del sistema; decorarla sin contradecirla jamás, explicándola por la combinación de perfiles trazados con un método geométrico que resulte un corolario del aplicado para concepción del conjunto; dar a la arquitectura, es decir a la estructura recubierta por una forma artística, los principios de estabilidad más simples y comprensibles al ojo (...)
esto fue, en síntesis, nuestra escuela laica del fin del siglo XII.*

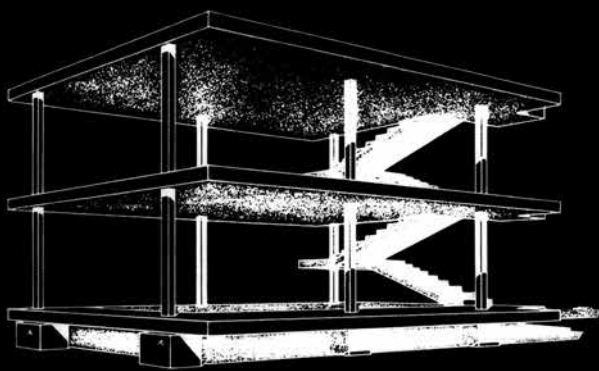
Viollet-le-Duc. **Dictionnaire raisonné de la Architecture Française**. A Morel Editeur, Tomo XVIII, 1866. p. 490.¹

La arquitectura ha dejado a través de los siglos sistemas puros. Estos sistemas son las diversas arquitecturas de la historia. Estos sistemas extienden sus efectos de la casa al templo. Estos sistemas comportan la solución rigurosa de un problema de estética: cada arquitectura está atada a un modo de estructura.

Le Corbusier. **Almanach d'une architecture moderne**, Ed. Crès, Paris, 1925. p.7

En el siglo XIX y en consonancia con las posibilidades asociadas a cambios en la tecnología de la construcción, la cuestión de la estructura, de la relación entre la forma y el sistema de sostén, fue uno de los tópicos que organizaron el debate entre esencia y apariencia en simultáneo al cuestionamiento de los estilos históricos y a la erosión de los fundamentos estéticos del vitruvianismo.

Al indagar en las primeras teorizaciones de la arquitectura moderna, bajo la hipótesis operativa de una concentración



DOMUS INT. CLAUDE ET HELEN APARÉ
CONC. 1928 - 1929
PAR LES FRÈRES PIERRE PONSÉ, A.

► **Esquema Domino**
Reproducido en A. Colquhoun.
Modern Architecture, p. 93

2. "Dar a las artes plásticas el simple objetivo de la POESÍA es una revolución (...) falta depurar los medios que nos permitan dotarnos de las obras que nuestro tiempo exige" en Ozenfant, Le Corbusier, "Le purisme" [L'Esprit Nouveau Nº 4, 1921], reproducido en Ozenfant, Le Corbusier, **Acerca del purismo. Escritos 1918/26**, El Croquis editorial, 1993, p. 101. "Rechazamos de las artes todo cuanto no le es individualmente propio, todo lo que puede expresarse mejor de otro modo" en "Nature et Création" [L'Esprit Nouveau Nº 19, 1923], reproducido en **Acerca del purismo**, op. cit., p.122

3. "La práctica de la vida moderna acarrea consigo la intervención constante del ojo y determina así una óptica (...) que acarrea hábitos de ver y disposiciones del espíritu (...) nuestros ojos, en lugar de ver tapices, ven todos los días aparatos mecánicos de una nitidez y precisión nuevos, que son la prueba de una perfección que vamos apreciando y se acaba de convertir en un hábito y una necesidad" en "Le purisme" reproducido en **Acerca del purismo** op. cit., p.99.

98

4. "...la Construction, c'est pour faire tenir, l'Architecture, c'est pour emouvoir. ... accuser la construction, c'est bien pour un élève des Arts et Métiers qui tient à faire preuve de ses mérites. Le bon Dieu a bien accusé les poignets et les chevilles, mais il y a le reste. Las referencias directas a una página corresponden a Le Corbusier, **Vers une architecture**, troisième édition, les éditions G. Crès et Cia, Paris 1928.

en la especificidad de sus fines y medios característicos como estrategia para profundizar en la autonomía de un arte sin contenidos y auto referencial, la cuestión de la estructura es clave. Ponderaremos su importancia relativa en **Vers une architecture**, quizás la primera doctrina para esta arquitectura nueva.

¿Qué mayor evidencia de una búsqueda de especificidad de medios que la noción misma de purismo bajo cuya apelación se escriben los artículos que conformarán **Vers une architecture**? Purismo que, desde las preocupaciones de Ozenfant, era un llamado a limpiar (siguiendo a Mallarmé) el lenguaje plástico no sólo de cualquier connotación representativa, sino de términos parásitos de la literatura o de cualquier apelación a la ciencia: pecado cubista.² Le Corbusier lo reinterpreta en términos formales: una pureza asociable a la geometría, a las superficies lisas propias de la producción industrial, superando cualquier rastro de la mano artesana o de la heterogeneidad del material natural.

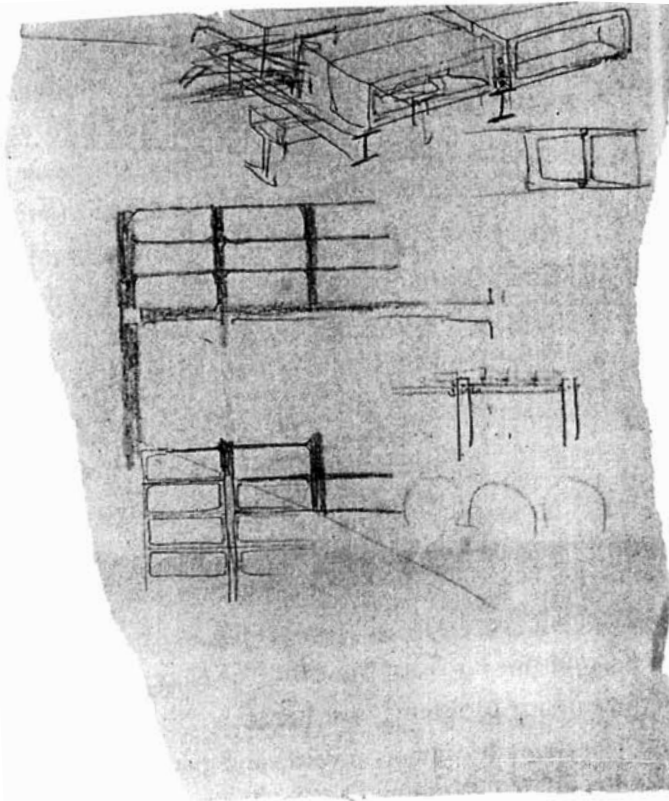
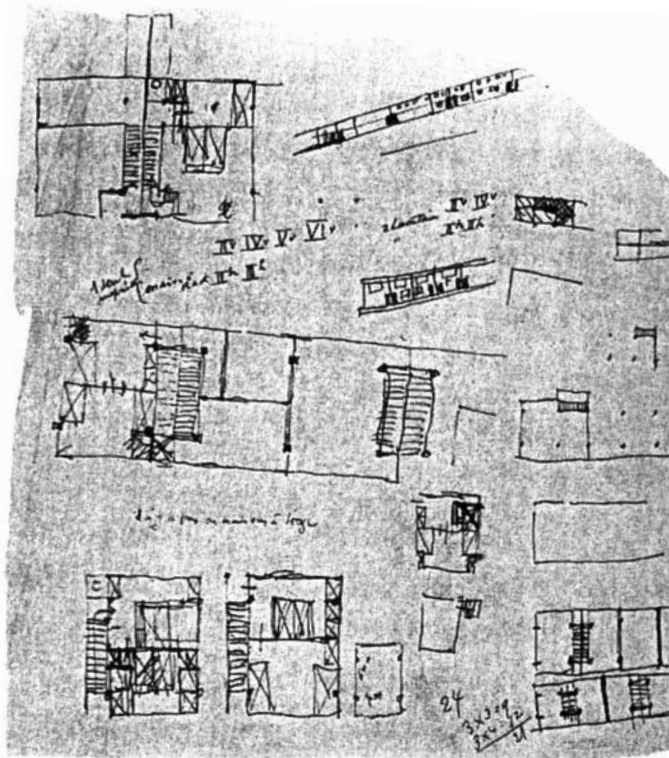
Esa fue su contribución a **Après le cubisme**: la fiereza colectiva de una nueva sociedad forjada en contacto con la claridad y el poder de la máquina y sus productos cuyas formas, rigurosamente condicionadas por el cálculo y ejecutadas con precisión, habrían determinado una nueva óptica y nuevas demandas estéticas.³ Justamente eso era lo que permitía el uso del hormigón armado en el campo de la arquitectura: un material artificial, homogéneo y probado en laboratorio, pasible de una definición rigurosa por el cálculo y una ejecución precisa capaz de borrar en sí cualquier referencia a la mano del hombre mediante el uso de encofrados o puntales metálicos, reforzada por la operación homogeneizadora del *roughcast*.

Sin embargo, a pesar de la insistencia de Le Corbusier en el hormigón armado como posibilitador de una revolución en arquitectura, la cuestión de la estructura no integra ninguno de los *trois rappels à l'ordre* que organizan **Vers une Architecture**; incluso la palabra sólo aparece tres veces y con un sentido inespecífico en el marco de un texto que repetidamente rechaza cualquier intento de asimilar la arquitectura con la construcción -"la Construcción es para sostener, la Arquitectura para conmovir" (p. 9) -, o de su manipulación expresiva como tectónica -"acusar la construcción está bien para un alumno de ingeniería que procuran demostrar sus méritos. Dios acusó las muñecas y los tobillos, pero está el resto" (p. 86).⁴

No son pocos, empero, los que han señalado que su codificación normativa en **Les Cinqs points d'une architecture nouvelle** (1927) pueden leerse como una transformación de las nuevas técnicas constructivas en recursos arquitectónicos, punto de partida de una nueva estética y de la reformulación de los fundamentos de la disciplina.⁵

5. Le Corbusier lifted these elements out of their everyday existence and changed them as the painters changed scraps of paper or pipes into art. He fused these elements on the basis of our spatial conception into a new architectural language (Le Corbusier elevó estos elementos de su existencia cotidiana y los transformó en arte como los pintores transformaron los retazos de papel y las pipas).

Sigfried Giedion, **Space, Time and Architecture**. Harvard Univ. Press, 3ra edición, 1954, p. 530. He succeeded in incorporating the new reality of constructional possibilities with a superimposed reality of architectural principles, without forfeiting the advantages of classical argumentation. (Logró incorporar la nueva realidad de las posibilidades constructivas en principios arquitectónicos, sin menoscabar las ventajas de la argumentación clásica) Werner Oechslin, "Les cinq points d'une architecture nouvelle", **Assemblage 4**, octubre 1987 (82-93).



▲ **Estudios de plantas Domino**
H. Allen Brooks, p. 384

► **Puntiles con perfiles de hierro T**
H. Allen Brooks, p. 386

⁶ Les Perret (...) me dirent -par leurs œuvres et parfois dans des discussions- «Vous ne savez rien». Je soupçonnais par l'étude de Roman que l'architecture n'était pas une affaire d'eurythmie des formes mais... autre chose... quoi? Je ne savais encore bien. Et j'étudiai la mécanique, puis la statique (...) et aujourd'hui, avec colère, je constate les creux dont est formé ma science d'architecte moderne. Avec rage et joie, parce que je sais enfin que là es le bon, j'étudie les forces de la matière. C'est ardu mais c'est beau, ces mathématiques, si logiques si parfaites (...) Sur le chantier des Perret je vois ce q'est le béton, les formes révolutionnaires qu'il exige. Les huit mois de Paris me crient: logique, vérité, honnêteté, arrière les rêve vers les arts passés. Les yeux hauts, en avant! (...) On parle d'un art de demain. Cet art sera. Parce que l'humanité a changé sa manière de vivre, sa façon de penser. Le programme est nouveau... L'aurore de cet art devient éblouissante parce que du fer, matériau sujet à la destruction, on a fait du béton armé, création inouïe et que dans l'histoire des peuples par leurs monuments marquera un jalon hardiesse.

100

⁷ Eugène Viollet-le-Duc **L'architecture rationata**. Jaca Bock, Milano, 2 Ed. 2002. p. 315 y 7: "El gótico respecto al románico no supone transición en la forma sino en el principio estructural. En eso el arte actúa como la naturaleza, el estilo es el corolario del principio". "Los romanos no son soñadores, no razonan sobre el sentido místico de una curva, no saben si el arco apuntado es más religioso que el de medio punto. Ellos construyen, una cosa más difícil que fantasear en el vacío."

⁸ **Vers une architecture** explica lo que todavía no se ha imaginado; establece los principios de una nueva estética antes de avanzar en proyectos concretos donde se la ponga a prueba. Debe recurrir, entonces, a la obra de los ingenieros, los productos de la técnica, la poética de las vanguardias -pero también a conceptos del debate decimonónico- como atajo para marcar un camino que apenas se vislumbra.

Ossature vs. carcasse

Los Perret (...) me dijeron a través de sus obras y, a veces en las charlas, "no sabe nada". Suponia por el estudio de los romanos que la arquitectura no era una cuestión de eurythmia en las formas sino otra cosa... ¿cuál? No lo sabía bien. Y entonces estudié mecánica, luego estática (...) y hoy con rabia constato los agujeros sobre los cuales asenté mi ciencia de la arquitectura moderna.

Con rabia y con alegría, porque al fin sé que allí está lo bueno, estudié las fuerzas de la materia. Es arduo pero es bello, esas matemáticas tan lógicas y perfectas (...) Sobre el obrador de los Perret vi que lo que es el hormigón, las formas revolucionarias que exige. Los ocho meses en París me reclaman: lógica, verdad, honestidad, dejar atrás los sueños con un arte del pasado. Los ojos altos, hacia adelante!

...Uno habla de un arte del mañana. Ese arte será. Porque la humanidad ha cambiado su forma de vivir, su forma de pensar. El programa es nuevo... La aurora de ese arte brilla porque del hierro, un material sujeto a la destrucción, se ha hecho el hormigón armado, creación sorprendente que, en la historia de los pueblos, por sus monumentos, marcará un jalon audaz.

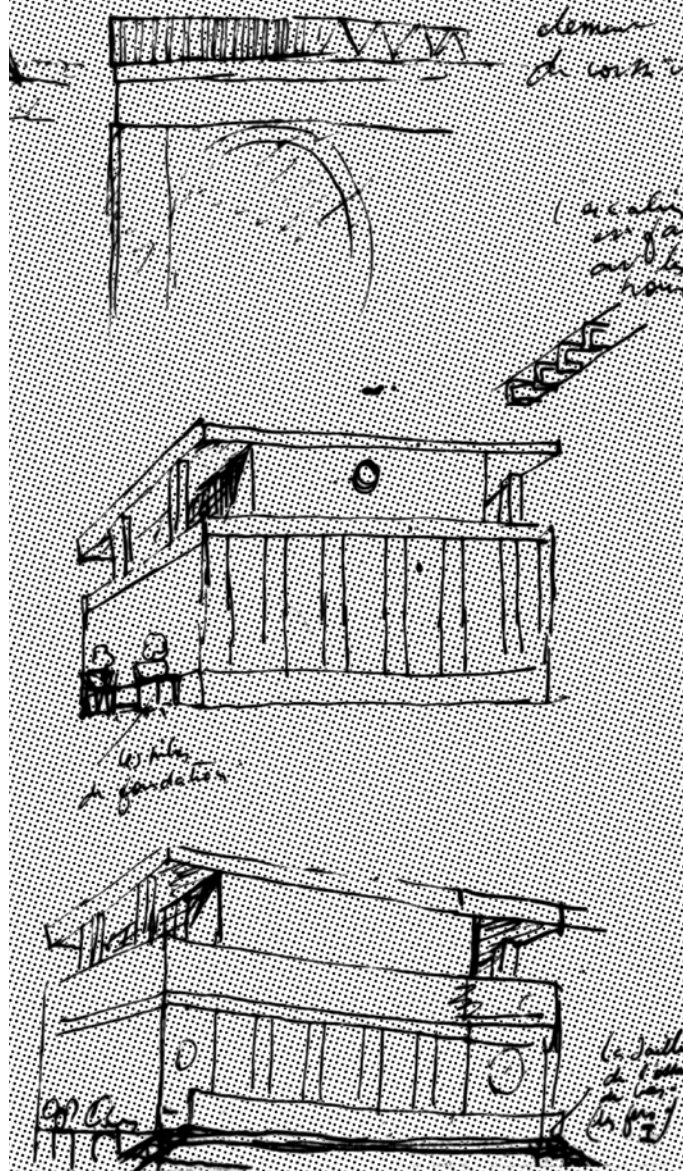
Le Corbusier. Carta del 2 de junio de 1908 a sus padres en Jean Jenger **Le Corbusier. Choix de Lettres**. Birkhäuser, 2001.⁶

Perret no puede estar ausente en una consideración de la cuestión de la estructura. Es el interlocutor de **Vers une architecture**. Es el fantasma tras su referencia a la estética del ingeniero con la que decide iniciar la recopilación, y su concepto de *carcasse* es el que organiza los argumentos en torno a la estructura, procurando subvertirlo pero sin cuestionar el registro.

Sabemos que la noción de estructura fue introducida como tópico disciplinar por Viollet-le-Duc, en un claro avance hacia el reconocimiento de los recursos y leyes constitutivos de la disciplina, y de las posibilidades de un carácter y un sentido independientes de las convenciones sociales o la tradición. Estructura como razón interna, como principio generativo y organizativo de la forma definido en relación a las lógicas estáticas dominantes en un sistema constructivo, desde las cuales establecer registros estéticos y el valor supremo de estilo.⁷

Una posición, no muy lejana a la noción de *Tektonik* de Bötticher en sus reflexiones sobre la dialéctica entre *Kernform* y *Kunstform*: una relación de interdependencia constitutiva, necesaria y maravillosamente lograda en Grecia, entre un corazón que localiza en lo material, estático y funcional, y una envolvente artística orientada a poner en relieve la función del núcleo con el cual está íntimamente ligada. Una demanda moral que resonará una y otra vez en las anotaciones de Le Corbusier.

Rastrear en su pensamiento la pervivencia organizativa de estas conceptualizaciones decimonónicas -muchas veces en sordina, con sus alteraciones y cambios de sentido-⁸ nos coloca de lleno, además, en la discusión historiográfica sobre sus años formativos. Nos referimos a la presunta



9. Nos referimos principalmente a Paul Turner, **La formation de Le Corbusier**, Macula architecture, Paris 1987. que sostiene la preeminencia de la tradición idealista por la influencia de su maestro L'Éplattenier y sus tempranas lecturas, especialmente de **L'art de demain** de Henri Provensal. Esta hipótesis será discutida, en parte, por H. Allen Brooks en **Le Corbusier's Formative Years**, Univ. Chicago Press, 1997 y Werner Oechslin en "Influences, confluences and reniements" en Jacques Lucan, **Le Corbusier, 1887-1965 : une encyclopédie**, que ponen de relieve la experiencia alemana en general y la influencia de Behrens en particular.

10. "...en fin usted ahora esta terminando Guat y es con esta casa que pretende establecer las reglas definitivas de la arquitectura moderna, tanto estéticas como constructivas; en realidad se cree demasiado, permita que otros piensen distinto y que admitidas sus dotes de perfecto ingeniero, estemos un poco menos seguros de sus capacidades formales (...) Me he abierto camino, con dificultad, y gracias a Dios sin usted, porque sería para mí un peso

102

enorme tener con usted alguna deuda (...) Esta carta tan larga le podría hacer creer que estoy muy enfadado (...) tengo ganas de decirle "Auguste, métete en tus asuntos" Le Corbusier **carta a Perret, 13 dic 1923**. Fundación L.C. E2.18.203.204. "Auguste Perret nos ha precedido una generación. Fue un temerario, un héroe, un gran constructor, un innovador sabio." "Jugó un admirable rol de *nettoyeur* y de *agrégateur* en sus obras desprovista, justamente, de arquitectura (...) Creemos que no se puede sino romper con elegancia con las formas del pasado y que permanecer en las líneas de esa tradición consiste en no evocarla, en mirar hacia adelante (es decir crear los medios nuevos de una estética) y no hacia atrás (es decir, aparentar por los detalles exterior una creación nueva) Le Corbusier **Almanach**, op. cit., p. 96 y 138. "Se sienta entre dos sillas; el instituto advierte sus golpes de fusta y lo odia, y la generación que lo sigue recibe sus frustraciones y se enerva. Su autoridad, la autoridad que los jóvenes le han conferido, la usa contra ellos. Y asumiendo el rol de un profeta bíblico que fustiga a diestra y siniestra, se aísala, soberbio, tras los dos ejércitos en lucha." Le Corbusier, "Perret", **L'Architecture d'Aujourd'hui III**, 1932.

dominancia del idealismo sobre cualquier coqueteo con la tradición racionalista francesa, cuya Vulgata habría quedado reducida a un tinte débil o reinterpretada como principios absolutos subyacentes en la naturaleza.⁹

Fue a través de los hermanos Perret que Le Corbusier tomó contacto con la tradición racionalista francesa y con la disciplina arquitectónica en general. Sabemos que la relación se inició en julio de 1911 cuando comienza a trabajar en el estudio con un régimen que le permitía usar las tardes para concurrir a bibliotecas y museos, y tomar cursos. Es Auguste quien lo introdujo en el estudio de las matemáticas, en los escritos de Viollet-le-Duc (compra el **Dictionnaire raisonné...** con su primera paga), de Choisy y de Loos, y quien le presentó a Ozenfant y a Tony Garnier. Una figura paternal a la que recurría en busca de guía y consejo en forma permanente, incluso respecto al sistema "Domino", y que lo respaldó en el emprendimiento editorial de **L'Esprit Nouveau** formando parte de la Sociedad Editora.

Se trató de una relación plena de tensiones, como es fácil advertir en varias de las afirmaciones en **Vers une architecture** contradiciendo sus principios. Cobró virulencia cuando, en una entrevista, Perret lo ataca como "discípulo de una escuela de productores de volúmenes". Se inicia así un encarnizado debate público que se dirime en la prensa y se centra en el rol de la estructura en el proceso de calificación formal de la arquitectura, en la expresión de los materiales, la *fenêtre en longueur* y la supresión de las cornisas. Está en juego la voluntad de diferenciarse del continuismo con la tradición de Perret y concluye en la ruptura definitiva hacia 1925 acusándolo, entre otras cosas, de simple ingeniero con pretensiones de profeta bíblico, e invitándolo a "meterse en sus asuntos".¹⁰

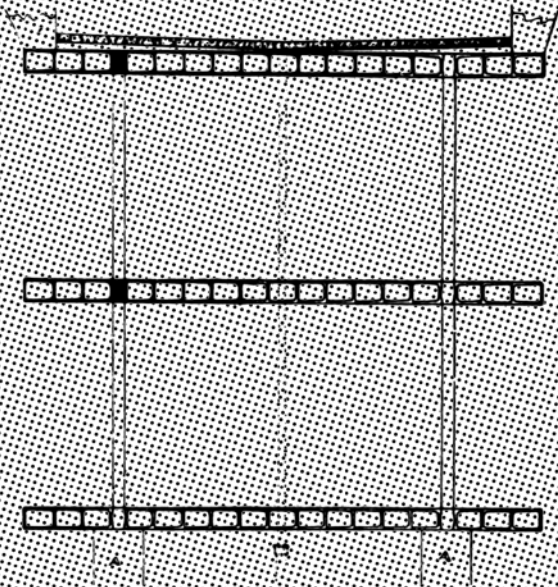
Como dijéramos, es de Perret que toma en préstamo la noción de *carcasse* -sólo huesos, nada de carne ni de detalles modelados- que es la que lo introduce en una reflexión ensimismada en el edificio mismo.¹¹ La *carcasse* como elemento más allá de las contingencias, determinada por factores permanentes como los materiales y las leyes de estabilidad, asimilable a la belleza positiva de Charles Perrault y plena de resonancias en el sistema "Domino" y su recuperación purista en **Vers une architecture**.

Perret la plantea en términos de carpintería (*charpente*) -traducida primero en piedra, luego en acero y, en ese momento en Francia, en hormigón armado.¹² De allí que para él implique la problemática formal de la trama, no sólo de sostén sino de cierre con zonas de relleno, habilitándolo a retomar temáticas compositivas de inspiración clásica o gótica, y a definir una espacialidad ritmada y modulada por la *ossature* de sostén y la *ossature* de cierre.

11. Justo a eso refieren la anotación de Le Corbusier en una página del primer tomo del **Dictionnaire raisonné**... reproducida por Turner, op. cit. p. 63: *Ces quelques lignes font voir que tout cet art VIT PAR SA CARCASSE. C'est un monolithe aussi, une cage de fil de fer—où les pressions verticales et les poussées obliques tiennent lieu du ciment des blocages romains, et des ronds d'acier du béton. Or, me disait Aug. Perret, TENEZ LA CARCASSE et vous tenez l'Art*”, (estas líneas permiten ver que este arte VIVE POR SU CARCASSE. Es monolítica, una jaula de hilos de hierro donde las presiones verticales y oblicuas tiene lugar en el cemento de los muros romanos y las varillas de acero del hormigón. O, me decía Augusto Perret, TEN LA CARCASSE y tendrás el arte).

12. A L'ORIGINE/ IL N'EST D'ARCHITECTURE/ QUE DE CHARPENTE/ EN BOIS. / POUR EVITER/ LE FEU, / ON CONSTRUIT/ EN DUR. / ET LE PRESTIGE/ DE/ LA CHARPENTE EN BOIS/ EST TEL/ QU'ON EN REPRODUIT/ TOUS LES TRAITS./ JUSQU'AU/ TÊTES DE CHEVILLES (...)
ENTRE TEMPS S'ÉLÈVE/ SUR LE SOL DE FRANCE/ LE ROMAN,/ PUIS L'OGIVAL./ NERVURE ET ARC BOUTANT./ VÉRITABLE CHARPENTE/ DE PIERRE/ QUI COUVRE L'EUROPE./ ENFIN VOICI/ LA CHARPENTE D'ACIER/ PUIS/ NÉE EN FRANCE/ LA CHARPENTE/ EN BÉTON DE CIMENT ARMÉ./ PRÊTE/ A COUVRIR LE MONDE/ D'UNE AUTHENTIQUE/ ARCHITECTURE (...)

L'OSSATURE EST A L'ÉDIFICE CE QUE, L'SQUELETTE/ EST A L'ANIMAL (...)
CELUI QUI DISSIMULE/ UNE PARTIE QUELCONQUE/ DE LA CHARPENTE/ SE PRIVE/ DU SEUL LÉGITIME/ ET PLUS BEL ORNEMENT/ DE L'ARCHITECTURE . (En el origen no hay otra arquitectura que la carpintería en madera, para evitar el fuego se la construye con materiales duros, y el prestigio de la carpintería en madera es tal que se reproducen todos sus rasgos, hasta la cabeza de los tarugos (...))
Con el tiempo se alzan sobre el suelo de Francia, el románico, luego el ojival, verdadera carpintería en piedra que cubre Europa. Finalmente he aquí la carpintería en acero y luego, nacida en Francia, la carpintería en hormigón armado lista para cubrir el mundo de una auténtica arquitectura (...)
La ossature es al edificio lo que el esqueleto es al animal (...)
aquel que disimule una parte cualquiera de la carpintería se priva del más legítimo y bello ornamento de la arquitectura).
Auguste Perret, **Contribution à une théorie de l'architecture**, Cercle d'études architecturales, Paris, 1952



13. Dentro de la lógica de Perret (así como en los ejemplos de grilla estructural definiendo la forma y la espacialidad de los ejemplos fabriles elegidos por Le Corbusier como ilustración del segundo *rappel*: *La surface*) la puesta en evidencia de la *carcasse* parecía resolver la coherencia perseguida en el siglo XIX entre esencia y apariencia, mediante el desnudamiento radical del *Kern*. Al asignar a *ossature* y *membrane* la condición de dos órdenes independientes, Le Corbusier evita reabrir el debate: la envolvente no constituiría una *Stillhülse* con la misión de revelar la lógica de un *Kern* estructural. La mirada, como señala Oechslin, en lugar de penetrar en la esencia de la forma descansa en el nuevo exterior: la superficie liberada de un volumen corpóreo y puro que conmueve, y cuya calidad debe ser normada con el recurso de un sistema regulador propio de la composición pictórica.

14. *L'architecture se trouve devant un code bouleversé (...). Si l'on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l'architecture, surchargée d'articles et des règlements pendant quarante siècles, cesse de nous*

104

intéresser; elle ne nous concerne plus; il y a eu révision des valeurs; il a eu révolution dans le concept de l'architecture.

15. "Si nos detenemos a conocer mejor el arte de tiempos antiguos, analizándolo pacientemente, estableceremos los fundamentos del arte de nuestro siglo, reconoceremos que junto a los datos materiales que varían permanentemente, están los principios que son invariables y que, si la historia preserva curiosidades, también contiene tesoros de saber de experiencia que el hombre debe usar" Fin de la voz "Proportion" en **Dictionnaire**... op. cit. reproducido en Eugène Viollet-le-Duc **L'architettura ragionata**. Jaca Book, Milano, 2 Ed. 2002, p. 241.

16. *Maisons en série* fue el noveno artículo publicado en **L'Esprit Nouveau** Nº 13, pero en el libro se ubica en el decimosegundo lugar, por fuera del capítulo *Architecture*. A pesar de algunas referencias en este sentido, y por lo afirmado en la introducción a la segunda edición, más que como una reducción de la casa a un *outil* por fuera del ámbito de la Arquitectura, las casas en serie serían el programa privilegiado de una disciplina acorde al signo

En Le Corbusier la relación con la carpintería y el lenguaje clásico se pierden. La *carcasse*, esa jaula monolítica de hormigón armado, deja de definir la forma. *Ossature* (en tanto esqueleto estructural) y *membrane* (como envolvente) pasan a ser consideradas como dos entidades distintas en su materialidad, resolución y rol constructivo. En tanto elementos de arquitectura, permiten liberar la definición del espacio de la trama vertical y disolver la visión exterior de la *carcasse* bajo el velo de una superficie sin suturas que, relevada de toda referencia tectónica, se integra a un juego plástico autónomo.¹³

Si para Perret la referencia a la carpintería estaba sostenida en la necesidad de un encofrado negativo en madera, del cual la *carcasse* en hormigón sería el positivo; son varios y extremos los esfuerzos de Le Corbusier para romper ese vínculo. Recurre a complejos artificios para descartar el encofrado y liberar la *ossature* de la *charpente* como modelo, sin traicionar la máxima racionalista según la cual la forma no puede ser sino resultante de la naturaleza constructiva exacta de la cosa.

Revolución

La arquitectura se enfrenta a un código transformado (...) Si uno se ubica de cara al pasado, constata que la vieja codificación de la arquitectura, sobrecargada de artículos y reglamentos durante cuatro siglos, deja de interesarnos; no nos concierne más; ha habido una revisión de valores; ha habido una revolución en el concepto de arquitectura.

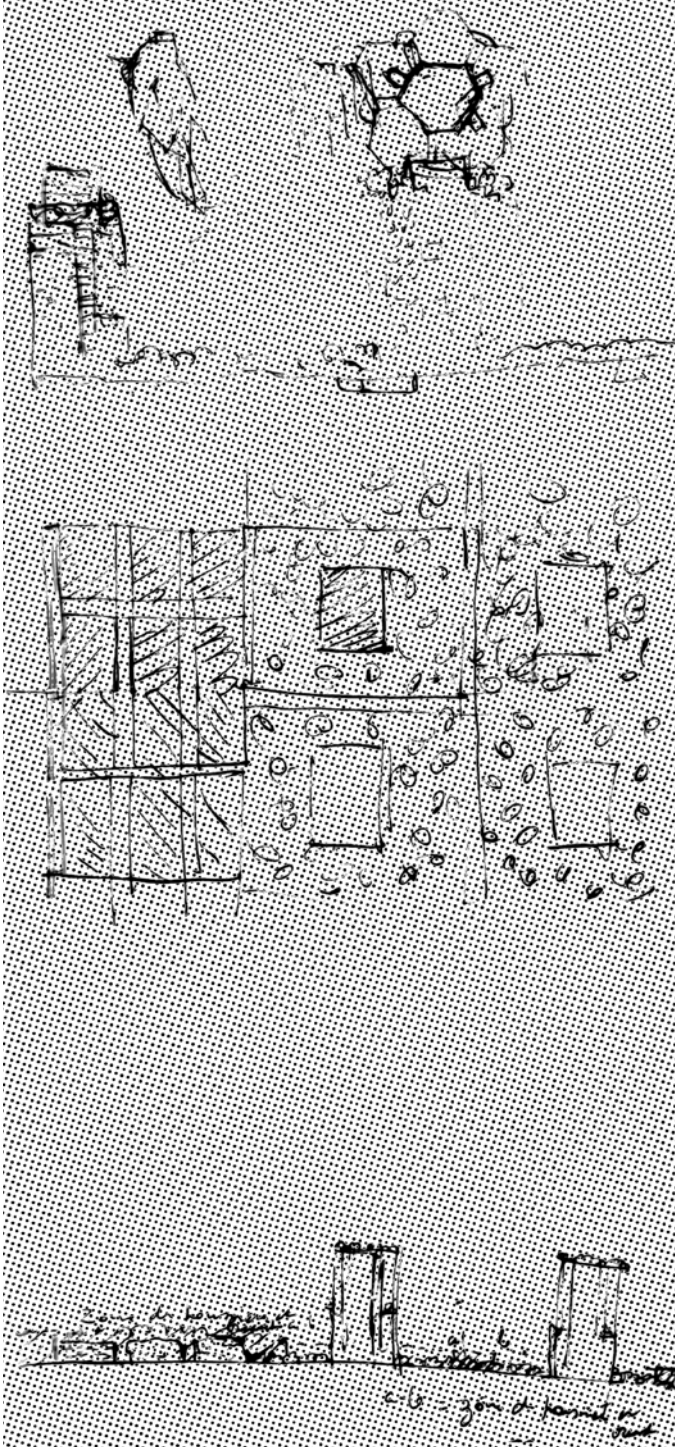
Le Corbusier, **Vers une architecture** (p. 241).¹⁴

Sabemos que, una y otra vez, Le Corbusier sostiene que las leyes de la arquitectura son las mismas y que no varían con los cambios de los medios técnicos, en un marco que parece aludir más a leyes absolutas presentes en todas las épocas bajo formas diferentes que a principios positivos como en el caso de una afirmación muy similar de Viollet-le-Duc.¹⁵ Sin embargo, tanto el hormigón armado como luego el *everite* y otras técnicas novedosas para la construcción de tabiques livianos (escoria, yeso, paja comprimida, madera, chapas laminadas) concitan su interés y lo estimulan en la invención de un sistema constructivo explotable industrialmente en el promisorio escenario de la reconstrucción de posguerra.

Nos referimos al sistema "Monolythe", luego "Domino", con sus connotaciones de hogar y de ensamble flexible. Si bien su tratamiento es desplazado a los dos últimos capítulos de **Vers une architecture** como clave para la producción en serie de la vivienda;¹⁶ reinterpretado como núcleo del purismo en arquitectura, es el hálito que atraviesa y justifica los otros capítulos.

16. (continuación)

de los tiempos, en relación a las cuales define las reglas y elementos de la nueva arquitectura: "La casa es un pretexto suficiente para formular las leyes y las reglas de la arquitectura... estudiar la casa para los hombres normales y corrientes es reencontrar las bases humanas, la necesidad tipo, la función tipo, la emoción tipo", "L'Esprit Nouveau en architecture" [Conferencia en la Sorbonne del 12 de junio de 1924] en: **Almanach...** op. cit., p. 29.



▲ (pag. 103)

Corte y proyecto de villa tipo B a partir del sistema Dominó
P. Turner, p. 136 - 137

►

Esquicio de proyecto urbano
c. 1914

P. Turner, p. 149

17. Aunque en **Vers une architecture** se le quite todo crédito, la colaboración de Du Bois es importante: realiza los detalles constructivos con el ingeniero Juste Schneider, hace las tratativas y cubre los costos de la solicitud de patentamiento.

18. No sólo nos referimos a soluciones técnicas, sino a la ideación de prototipos industrializables para la reconstrucción de viviendas en la posguerra. Al respecto, Le Corbusier transcribe en sus carnets una cita de D. Adshead reproducida en el libro de Benoît-Lévy sobre la urgencia de un tipo totalmente diferente de edificios que exprese la energía y refinamiento en la vida urbana en concordancia con las posibilidades de la máquina como nueva herramienta, dejando de lado los techos en pendiente y los vidrios repartidos a través de un Urbanismo entendido como arte, responsable de comunicar los sentimientos e ideas propios del espíritu de una era industrial moderna. Ver P. Turner **La formation...** op. cit. p 143/4.

19. *Systèmes des constructions juxtaposables selon d'infinies*

106

combinaisons de plans grâce à un module sous multiple uniforme par ossatures de béton armé monolithes à plancher massif monolythe lisse. Séparation de pouvoirs sur fondations de 6 poteaux permettant par le genre de leur calcul (de résistance) la construction de n'importe quel point de cloisons de façades ou d'intérieur. Particularités: les poteaux à l'intérieur n'apparaissent pas en façade. Distribution intérieure. A intervenir dans la suite, ab libitum par coulage automatique permettant l'érection et l'achèvement d'une maison dans un délai de 20 jours" (Sistemas de construcción yuxtaponibles según infinitas combinaciones en planta gracias a un módulo submúltiplo uniforme para esqueletos de hormigón armado monolítico, con losas macizas y monolíticas lisas. Separación de poderes sobre una fundación de seis pilares permitidos por el cálculo (de resistencia) la construcción de no importa de que tipo de cerramientos en la fachada o en el interior. Particularidades: los pilares del interior no aparecen en fachada. Distribución interior. A intervenir posteriormente a gusto por el colado automático, permitiendo la elevación de una vivienda en veinte días) Brevet. p.120 carnet A-2 Reproducido en

Estimulado por la destrucción masiva de viviendas en Flandes, lo concibe en la soledad de Chaux de Fonds a fines de 1914. Se trata de un sistema constructivo realizado con el apoyo técnico de Max Du Bois, ingeniero amigo que había traducido el libro de Mörsch sobre hormigón armado y con quién se asocia para patentarlo y explotarlo comercialmente como una manera de lanzar su carrera en Francia.¹⁷

No vale la pena discutir las posibles referencias de cada componente, sino las alteraciones que introduce respecto a propuestas similares inspiradas en las posibilidades abiertas por el hormigón armado y que son las que le permiten hacer de él la clave para una redefinición del vocabulario y la sintaxis de una arquitectura nueva.¹⁸

Se sustenta en la intención, clara desde los inicios, de considerar con drástica autonomía la *ossature* y la *membrane* como una esencial separación de poderes.¹⁹ Una autonomía que no se detiene en el rechazo a la resolución en un mismo plano de la estructura de sostén y el cerramiento; sino que se extiende al rechazo de la ventana vertical por su condición ambigua de abertura en el muro o vacío entre dos elementos de sostén.

Desde una reformulación posibilitada por los nuevos procedimientos constructivos, Le Corbusier recupera, en cierto modo, las *Urformen* identificadas por Semper, cada una asociada a operaciones técnicas precisas. La *membrane* (*Wand*), como cerramiento que delimita y orienta espacios entendidos desde la dirección horizontal de la *marche* en profundidad es textil: al anular toda referencia al material, el enduido la transforma en la tela del pintor, en una superficie liberada a tratar con los recursos compositivos de la pintura purista.²⁰ La *ossature* sería el sostén del techo (*Decke*) traducido en losas horizontales. Los dados de hormigón -luego la planta libre- oficialían de montículo (*Mauern*), protegiendo la construcción de la humedad y diferenciándola del suelo.

Sus otros atributos son: la proporción rectangular de las losas dispuesta para resolver los ensambles por los extremos con la posibilidad de orientarlos de distinta manera; la definición cilíndrica de los seis pilares, reforzados en su autonomía por la desaparición de todo elemento de pasaje respecto a los planos de apoyo y de sostén resueltos como losas alivianadas sin vigas; la ubicación retranqueada de los pilares respecto al lado mayor de la losa en voladizo para independizar absolutamente el plano de fachada (al igual que las particiones internas) de la trama estructural; la insistencia en el carácter liso de todos los elementos que se refuerza con el uso del *roughcast* para disolver toda a referencia a la materialidad. Por supuesto, la sustitución del techado por la terraza.

19. (continuación)

P. Turne **La formation...** op. cit. p. 218/9.

20. Esta fue una de las críticas más duras que Perret hará a Le Corbusier, por ser sólo maquillaje, una fórmula fácil y efímera de enmascarar la dualidad entre estructura y cerramientos hechos con materiales de distinto coeficiente dilatación.

21. Este es uno de los puntos fuertes de la argumentación de Turner para subrayar la dominancia de su idealismo por sobre cualquier preocupación racionalista: si bien el objetivo aparente es un nuevo sistema estructural para la producción industrializada de viviendas en serie, sus elementos encarnarían, de manera casi platónica, el ideal de Columna y el ideal de Losa, siguiendo el método recomendado por Provensal de concebir a partir de ideas, con formas puras y generales.

Muchas de estas decisiones son en desmedro del comportamiento estructural, al punto que Perret le advierte que sería imposible de construir y el mismo Le Corbusier no lo utiliza, siquiera en los numerosos encargos fallidos de conjuntos de viviendas obreras que recibe entre 1917 y 1919.²¹ El retiro de los pilares respecto al borde de la losa lo había empleado Perret en el interior del garage Ponthieu para mejorar el rendimiento de losas monolíticas; pero en este caso se recurre a un complejo sistema aliviado con bloques huecos que hace muy difícil la ejecución del voladizo y los tendidos infraestructurales. Las losas sin vigas fueron usadas por Hennebique y Robert Maillart, pero con columnas en formas de hongo para asegurar la unión rígida con las losas. También son complejos los esfuerzos para dejar de lado la recurrencia al encofrado de madera como negativo de la estructura de hormigón y posible determinante de su forma: a pesar del aumento de peso que implica, en lugar de un casetonado removible recurre a ladrillos huecos, sostenidos por un doble entramado de perfiles de hierro que obligarían a un colado en dos tiempos de cada nivel.

En el sistema "Domino" se entremezclan, productivamente, el diseño de un prototipo para la reproducción mecánica y la definición de un nuevo tipo estructural que recupera en parte, y se define en contrapunto, a los tres definidos por Viollet-le-Duc. Le Corbusier procura conseguir la síntesis y coherencia del Griego (piezas diferenciadas apoyadas unas sobre otras), trabajando con el hormigón armado según el principio constructivo de los romanos (unidad monolítica, pequeñez de elementos constructivos, autonomía del sistema de sostén respecto a los cerramientos que definen el espacio); pero partiendo de la distinción radical entre *ossature* y *membrane* del Gótico.

Este nuevo tipo estructural no sólo le permite dejar atrás *les moyens de l'architecture ancienne*, sino más de medio siglo de ensayos para definir los recursos formales y espaciales de una arquitectura post-muraria en relación a la *carcasse/frame/telaio/esqueleto* estructural, todavía en diálogo con los principios más antiguos de la disciplina. La polaridad *ossature/membrane* como reducción esencialista de la cabaña primitiva, lo habilitan a remitir revolucionariamente -como a M. A. Laugier en 1753- a un punto cero de la disciplina para replantear radicalmente sus recursos. Esto es: partiendo de la reelaboración del sostén lógico en una nueva base constructiva, producir una revisión de los valores y el concepto de la arquitectura.

El *bouleversement* del código, es interno a la disciplina y se sustenta en la ideación de este nuevo tipo estructural subyacente al sistema "Domino".

Elementos

El elemento purista nacido de la depuración de formas estándar, no es una copia sino una creación, cuyo fin es materializar el objeto con toda su generalidad y su invariabilidad. Los elementos puristas son, pues, comparables a palabras con sentido bien fijado; la sintaxis purista es la aplicación de los medios constructivos y modulares"

Ozenfant/Le Corbusier, *Le Purisme*, 1921.

Es lícito preguntarse en qué basamos tamaña afirmación. ¿Qué tiene que ver este sistema constructivo -ideado en 1914 con el propósito de insertarse en el mundo parisino bajo la figura novedosa del arquitecto empresario, lo que efectivamente intenta de la mano de su socio protector Du Bois entre los años 1917 y 23-, con la aventura purista paralela que emprende con Ozenfant en el cenáculo cultural a través de **L'Esprit Nouveau** y de la cual **Vers une architecture** es un resultado directo?

Desde el primer número de la revista -en *Sur la plastique*, continuándose en el cuarto número en *Le Purisme*- queda claro que el propósito central de sus editores es construir los fundamentos de una estética racional para alcanzar ese grado supremo de las sensaciones que denominan lirismo matemático, patrimonio hasta el momento de algunas obras de arquitectura. Una física de las artes sustentada en la definición de los elementos primarios y la sintaxis de una obra plástica.

108



22. A lo largo del texto diferencia *elementos de arquitectura* invariantes en el tiempo (luz, sombra, materiales, muro y espacio) de los *elementos de construcción*. Estos, transformados por "el espíritu de serie en la organización del obrador", se diferencian en: *elementos de detalle* intercambiables y modulados (*les cloisons légères*, ventanas y muebles estándar) que aseguran la unidad de detalle indispensable para la belleza arquitectónica, y *elementos de conjunto* propios del sistema de sostén pensados para una permanencia mayor que, "sanamente expuestos y ensamblados con unidad" como en el corredor de L'Aquitania, pueden constituirse en elementos arquitectónicos por la unidad de materiales y su "*bel agencement*" (p.76).

23. Ver Nina Rosenblatt "Empathy and Anaesthesia: On the Origins of a French Machine Aesthetic", *Grey Room*, No. 2 (Winter, 2001), pp. 78-97

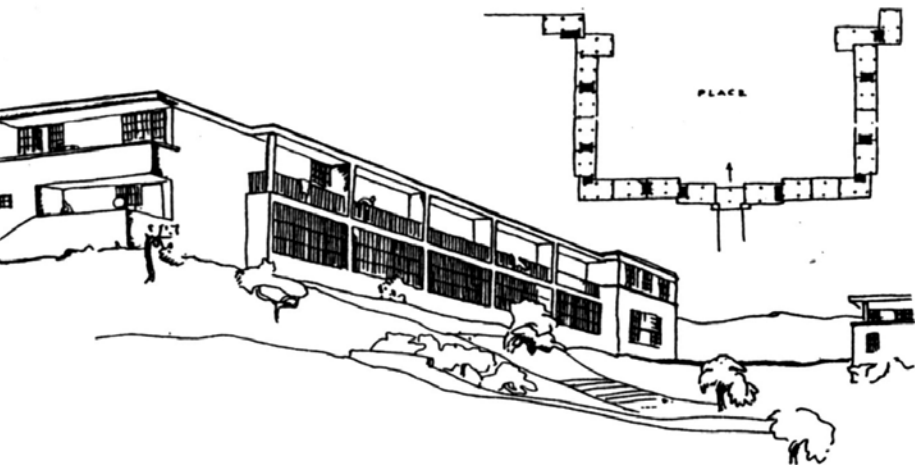
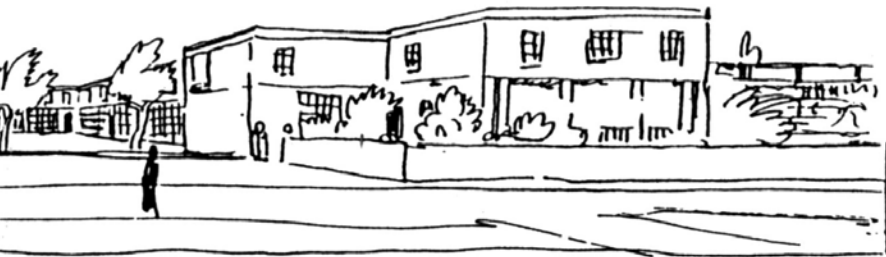
Este será el aporte del sistema "Domino", recuperado y reinterpretado en clave purista.

Desde su formulación inicial, resulta evidente la búsqueda de una simplificación que permita depurar y reducir cada una de sus partes a *elementos* en el sentido de Durand -objetivos, invariantes, resultantes de un sistematización empírica, desprovistos de toda dimensión figurativa o histórica-, noción que aparece repetidamente en **Vers une architecture**.²²

Una serie de piezas, de medios constituyentes que, al liberar a la arquitectura de cualquier carga representativa, pasen a constituirse en palabras de un lenguaje autónomo y universal. Por eso, estos elementos serán sometidos a un *nettoyage* visual y conceptual para hacer de ellos elementos puristas, claros y distintos, en un proceso similar a la selección mecánica de los objetos de producción industrial. Elementos lisos que nos mantienen a distancia, recreando la experiencia impersonal frente a los objetos de producción masiva, aunque sorteando la condición subjetiva del consumidor.²³

Esta recuperación purista del sistema "Domino" madura en consonancia con su colaboración con Ozenfant. En los proyectos iniciales de 1915 todavía recurre a ventanas con dintel, aunque de proporción apaisada, y definidos remates

▼ **Domino extensibles, 1915**
H. Allen Brooks, p. 391



24. *Une esthétique spéciale naît directement du procédé. La bonne économie d'un chantier moderne exige l'emploi exclusif de la droite, la droite est la grande acquisition de l'architecture moderne, et c'est un bienfait. Il faut nettoyer de nos esprits les araignées romantiques*

25. *...aller au plus pur, au plus décanté, au plus économique ... ne laissez que ces choses concises et violentes, sonnantes claires et tragiques comme des trompes d'airain* (p.168). Más tarde afirmará: "La economía es la condición de base de la belleza", Le Corbusier, **Almanach**... op. cit. p. 79

a 45° con canteros para suavizar la silueta. Las cornisas y el entablamento de las aberturas recién desaparecen en el proyecto Troyes de 1919 para asegurar la integridad de la forma cúbica a la Garnier, extendiendo a la totalidad del edificio la resolución geométrica, pura y lisa. Se perfecciona en los prototipos Citrohan: en el primero, con la escalera exenta que transforma el interior en un espacio cúbico a contemplar y una pérgola que reconstruye la virtualidad del volumen; en el segundo, con su elevación sobre pilares prismáticos y la radicalidad de una embrionaria *promenade architecturale*.

*Una estética especial nace directamente del procedimiento. La economía del obrador moderno exige el empleo exclusivo de la recta, la recta es la gran adquisición de la arquitectura moderna, es un regalo. Debemos limpiar nuestro espíritu de telarañas románticas (epígrafe del proyecto de Troyes, p.198)*²⁴

Y la noción ambigua que le sirve de puente, para resignificar estos elementos de construcción como objetos puristas, es la de *economía*: ley de la selección natural, motor de la civilización industrial, pero también sustitutiva de la noción de *venustas* en Durand y que Le Corbusier recupera asociándola a la satisfacción racional del espíritu.

*...ir hacia lo más puro, lo más decantado, lo más económico... no dejar sino aquellas cosas concisas y violentas, sonando clara y trágicas como trompetas de bronce.*²⁵

En este sentido, no se trataría tanto de una pulsión por lo absoluto en clave worringeriana (una urgencia de abstracción frente a las incertidumbres de lo real, reencarnada en el *rappel à l'ordre* post bélico), como de una depuración propia de la estandarización de los productos de la ciencia aplicada. Así como el Partenón habría sido el punto culminante de los templos dóricos, en un proceso de selección y refinamiento a partir de un estándar comparable al de los automóviles, aviones o paquebotes; el sistema "Domino" sería el resultante del desarrollo, perfeccionado y purificado, de los ensayos con la grilla estructural.

Estaría en el mismo registro que la atracción de Le Corbusier por los objetos de producción industrial como heraldos de una nueva libertad formal. También que su estrategia de auto presentarse como arquitecto gerente de una producción en serie para el mercado, desde una colocación frente a los modos de producción bien diferente a la Bauhaus todavía ligada a la voluntad de redimir la producción industrial por el arte.

A la máquina, y a la selección y la depuración a ella asociadas, le adjudica un rigor equiparable al de las grandes obras de arquitectura: el Partenón "mecánica plástica sobre el mármol con el rigor que aprendimos a practicar



26. *L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise.*

27. *Les fenêtres qui font le tour de la maison* fueron otro de los núcleos de las disputas con Perret: entre la ventana vertical francesa, a la que adjudica la capacidad de coronar la silueta del hombre erguido, y la ventana horizontal que, además de los mayores costos en encofrado, no permite ver el suelo y condena al hombre sentado a una prisión. El contrapunto también está presente respecto a la interpretación de las direcciones dominantes, también en clave fisiológica: vertical línea de la vida; horizontal del sueño, la muerte, la tristeza.

en las máquinas” (p. 178) o Santa María de Cosmedin “encadenamiento perfecto de una mecánica espiritual” (p. 131). Una precisión extrema que lo habilita a alejar la desnudez radical del sistema “Domino” y su resolución cúbica de cualquier noción de equilibrio, belleza o solidez aparente, para instalarlos, concisos y violentos, dentro del registro del sublime. Queda establecido así un puente -a través de la abstracción formal- entre construcción brutal y la arquitectura como máquina de conmovir: “La abstracción arquitectónica tiene de particular y magnífico el hecho que, enraizándose en el hecho brutal, lo espiritualiza” (p.15).²⁶

Sintaxis: más allá de lo humano

La perspectiva sólo da un aspecto accidental de los objetos, lo que un ojo vería si se situara en el ángulo visual correspondiente, siempre particular y por lo tanto incompleto. Una pintura construida sobre la perspectiva recurre a sensaciones de orden secundario y se priva de lo que puede ser universal y verdadero.
Ozenfant/Le Corbusier, *Le purisme*, 1921.

Al igual que en el intento de una estética científica para la pintura, en el sistema “Domino” no sólo se definen elementos constructivos devenidos elementos de arquitectura, sino las reglas organizativas: una sintaxis.

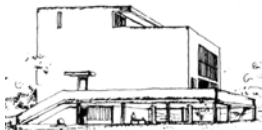
No se trata de elementos independientes, sino de un sistema según el cuál la relación entre la losa rectangular, los pilares y la escalera no son indistintas. Un sistema que asegura la separación de poderes entre la *ossature* y la *membrane* perforable sin restricciones (como hacen explícito las *fenêtres en longueur* “que dan vuelta a la casa”)²⁷ y la articulación por agregación longitudinal definiendo, a través de las losas como superficies sin anclaje, una libertad espacial inédita en referencia al plano horizontal.

Otra regla generativa es la organización modular que el mismo Choisy -“autor de la obra más digna realizada sobre la arquitectura”- señalara como principio presente desde los inicios de la arquitectura monumental. Un factor de orden, tanto para reglar el trabajo, simplificar los procesos de concepción y multiplicar las posibilidades combinatorias de los distintos elementos, como portador de una cualidad estética asociable al placer derivado de la economía visual -la *régularité* del ya citado Durand-, y camino de entrada de la proporción como cualidad arquitectónica.

Pero quizás lo más notable sea el abandono de la perspectiva como registro de la sintaxis de la forma arquitectónica, la misma promovida por el Purismo en el campo pictórico. Este ensimismamiento en las lógicas internas inmutables respecto a los cambios históricos y la acción de los hombres, esta buscada autonomía aún del sujeto que percibe poniendo en suspenso la dimensión comunicativa, se persigue en varios registros convergentes.

◀ **Proyecto Troyes**
Vers une architecture

▼ **Maison Citrohan II**
P. Turner, p. 189



26. ...presque toutes les périodes d'architecture ont été liées à des recherches constructives. On en a souvent conclu: l'architecture c'est la construction. Ce n'est pas une raison pour confondre... l'architecte doit posséder sa construction au moins aussi exactement que le penseur possède sa grammaire. Mais les architectes ne doivent pas se immobiliser à la construction.

Se da por la misma definición cilíndrica o plana de cada elemento como "objeto tema" de características invariantes no importa la posición del observador; por el orden autónomo de la membrana que libera al plano frontal de cualquier registro visual externo de la *ossature*, y por la inscripción de las claves compositivas en planta, como notaciones en un diagrama que no sufre deformaciones respecto al punto de vista y que se confirma en la elección de la axonometría (tomada en préstamo de Choisy) para su representación. Una operación que P. Eisenman ha subrayado como evidencia de su condición de signo auto referente, implicando un quiebre sustancial respecto a cuatro siglos de cultura humanista.

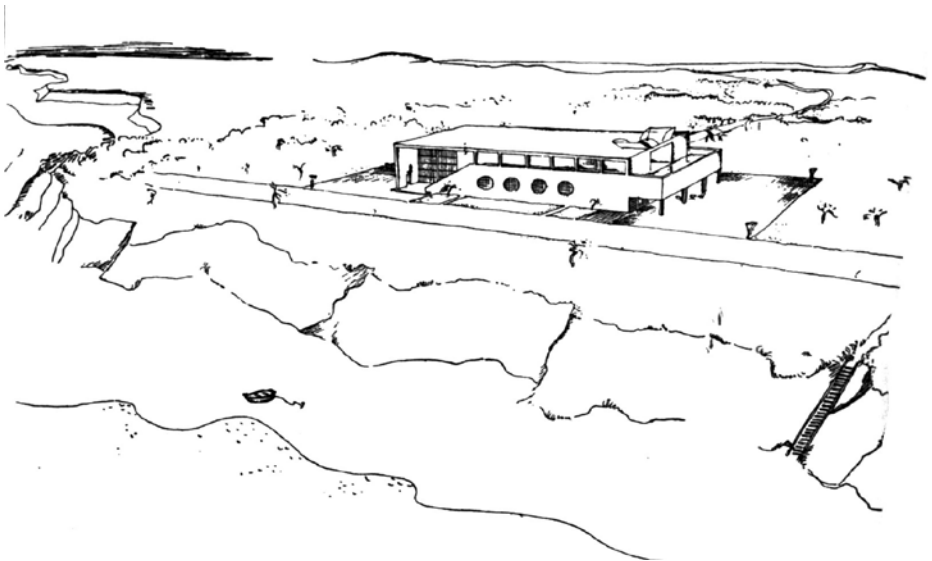
El tipo estructural, una gramática

...casi todos los períodos de arquitectura han estado ligados a búsquedas constructivas. Frecuentemente se ha concluido: la arquitectura es construcción. Pero no debemos confundirnos... el arquitecto debe poseer en la construcción un medio tal como el pensador posee la gramática.

Le Corbusier, *Vers une architecture* (p.177).²⁸

En síntesis, y sin confundir con una crasa preocupación por la expresión o determinación constructiva de la arquitectura, ni con un vínculo ontológico entre modos de hacer y forma, el sistema "Domino" constituyó una pieza clave en el

112



29. Le Corbusier, **Almanach...** op. cit. pp. 15, 16 y 24.

30. *UN PORTIQUE, / UN VAISSEAU, / UNE NEF, / UN ABRI SOUVERAIN/ CAPABLE DE RECEVOIR/ DANS SON UNITÉ/ LA DIVERSITÉ/ DES/ ORGANES NÉCESSAIRES/ A LA FONCTIONS/ C'EST/ PAR/ LA CONSTRUCTION/ QUE L'ARCHITECTE/ SATISFAIT/ AUN/ CONDITIONS/ TANT/ PERMANENTES/ QUE/ PASSAGÈRES.* (Un pórtico, un contenedor, una nave, un abrigo soberano capaz de recibir, en su unidad la diversidad de órganos necesarios a las funciones. Es por la construcción que el arquitecto satisface las condiciones tanto permanentes como pasajeras) Auguste Perret. **Contribution...** op. cit.

llamado a tomar conciencia de los medios específicos de la arquitectura y recrear el lenguaje de un arte nuevo.

Como nuevo tipo estructural, para el cual el hormigón es un medio y no un fin, le aportó a Le Corbusier la gramática de una nueva arquitectura purificada. Le permitió poseer “un medio en la construcción” desde el cuál los elementos y la sintaxis de la disciplina pudieron ser revolucionados. Luego afirmará:

El hormigón armado hace la revolución en la historia de la ventana. El hormigón armado aporta el techo plano y revoluciona el uso de la casa. El hormigón nos da los pilotis, la casa está en el aire (...) Si la epidermis de la arquitectura es otra es que su estructura es completamente otra, el sistema es otro (...)

El hormigón nos aporta un mecanismo ortogonal puro. Nos permite usar la geometría como elemento capital (...) La estética arquitectónica (...) es subvertida por el hormigón armado.²⁹

Un sistema constructivo que garantiza la máxima libertad respecto al suelo y a la disposición interior, capaz de satisfacer necesidades variables y transitorias de un mundo en cambio desde una estructura permanente, idea que retomará Perret en 1931 como *abri souverain*.³⁰ Una matriz potenciadora de hechos arquitectónicos para el rico y el pobre, para la casa obrera y la *maison ordinaire et courante*

◀ **Villa au bord de la mer**

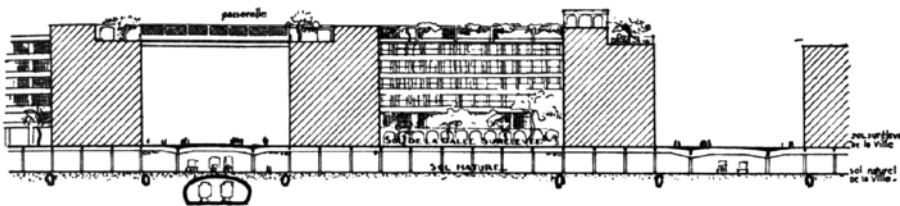
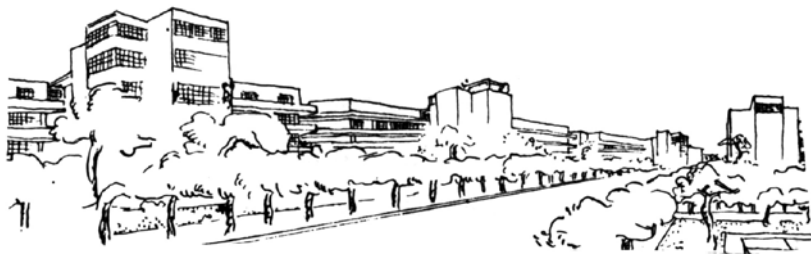
Vers une architecture

▼ **Villes redents**

Vers une architecture

▼ **Les villes-pilotis**

Vers une architecture



31. *Car c'est, haussé aux destinées de l'architecture (qui sont d'émouvoir) un système constructif entier, pur. Et de plus, un système poussé à ces limites de témérité qui expriment l'économie, dans un sens spirituel. Quand un système de bâtir permet de réaliser un hangar ou une église, c'est-à-dire, lorsque ce système est le plus parfait auquel on puisse atteindre pour constituer un ABRU, l'architecture est possible, faite de l'épure de formes, des dispositions harmonieuses, de l'intention spirituelle qui met en proportion ces éléments constitutifs.* Le Corbusier comentando l'Église du Raincy de Auguste Perret en «Un standart ne résout pas un problème d'architecture» **Almanach**..., op. cit. p.115.

32. Con respecto a los cinco puntos que codifican las resultantes formales y espaciales del nuevo tipo estructural dirá: *Ces cinq points ont une réaction esthétique fondamentale. Il ne demeure ici plus rien de les moyens de la architecture ancienne et il ne reste plus rien des enseignements à la lettre des écoles*» (Estos cinco puntos suponen una reacción estética fundamental. No restan aquí ninguno de los medios de

pour hommes normaux et courantes, para les villes pilotis, les villes tours o les appartements à redents.

En 1922, los desplegará compositivamente en la Ville Contemporaine, el primero de una serie de proyectos en los que la escala urbanística es el dispositivo necesario para dar cuenta de la potencialidad de sus indagaciones tipológicas habilitadas por un sistema constructivo tensado a límites temerarios.

*Porque, elevado a los destinos de la arquitectura (que son los de convover) se trata de un sistema constructivo entero, puro. Y además, un sistema llevado a límites de temeridad que expresa la economía, en un sentido espiritual. Cuando un sistema constructivo permite realizar un hangar o una iglesia, es decir, cuando ese sistema es el más perfecto que puede alcanzarse para constituir un ABRIGO, la arquitectura es posible, hecha de la depuración de formas, de disposiciones armoniosas, de la intensión espiritual que pone en proporción sus elementos constitutivos.*³¹

En síntesis, es en relación a la invención de un nuevo tipo estructural que Le Corbusier quiebra la tradición disciplinar subvirtiendo internamente sus códigos.³² El sistema “Domino”, reelaborado como nuevo sistema estructural, define los elementos (*pilotis, cloisons légères*, terraza jardín, *promenade architecturale, fenêtres en longueur*) y la sintaxis (independencia de poderes entre *ossature* y *membrane*, notación compositiva en planta autónoma respecto al punto de vista del observador). Se constituye en la gramática de un *abri souverain* que habilita la invención tipológica y, desde allí, la redefinición de la ciudad y de la relación entre arquitectura y paisaje a través de la gran dimensión.

Una ruptura tajante en el desarrollo de las formas arquitectónicas, análoga a la que plantea Viollet-le-Duc en el epígrafe que introduce este trabajo.

114

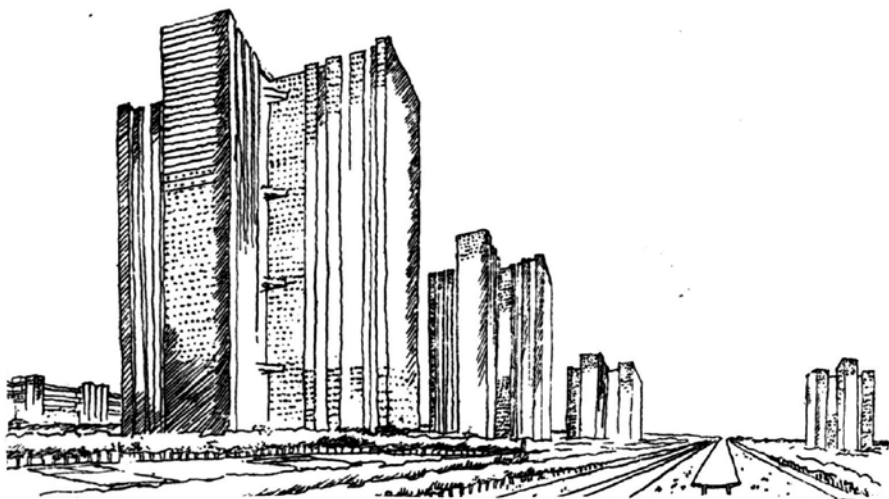
la arquitectura vieja y ninguno de las enseñanzas de las escuelas) Versión original 24 julio 1927.

Una idea de la que luego se hará eco Peter Eisenman en “Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self Referential Sign”, **Oppositions 15/16** Winter/ Spring 1979: *The abandonment of the plaid grid of the Paris Opera House for the free plan of Dom-ino, possible one of the most critical changes ever in the continuous cycle of changes, appears to herald a decisive cultural phenomenon: the birth of a Modern sensibility that is to parallel and even supersede classical Western thought* (El abandono de la grilla de la Opera de Paris a favor de la planta libre del sistema Domino, posiblemente uno de los cambios más radicales dentro del continuo ciclo de cambios, preanuncia un fenómeno cultural decisivo: el nacimiento de la sensibilidad moderna que habría de equiparar, y aún superar, el pensamiento clásico occidental)



◀ **Villa en série**
Vers une architecture

▼ **Les villes tours**
Vers une architecture



ARCHITECTURE ET / OU REVOLUTION LA DIMISION DE L'ESPRIT NOVEAU

116

UNR
M. Carla Berrini · UNR
Luciana Casas

La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Ha habido una modernidad para cada pintor antiguo (...)
Sin duda es excelente estudiar a 1os antiguos maestros para aprender a pintar; pero no es más que un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente (...)
En una palabra, para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente en ella (...)

¡Hay de aquél que estudie en lo antiguo otra cosa que el arte puro, la lógica, el método general! Por mucho zambullirse, pierde la memoria del presente, abdica el valor y los privilegios que aporta la circunstancia; pues casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones.

Charles Baudelaire. "Le peintre de la vie moderne" en **Critique d'art. Suivre de Critique musicale**: Gallimard, Paris. 1992. (p. 361)

Existe un espíritu nuevo. Un espíritu presente en el universo de objetos cotidianos, en las creaciones de la técnica maquinista que, regidas por la economía y la física, tienden a la precisión y la pureza de la forma. La vida moderna crea sus objetos: su traje, su estilográfica, su Eversharp, su máquina de escribir, sus hojas normalizadas, su aparato telefónico; la limousine, el paquebote y el avión modifican la relación espacio-tiempo.

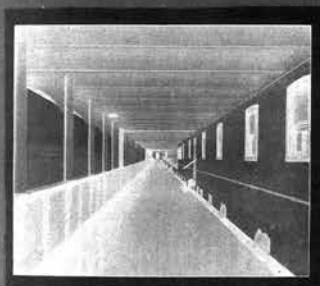
Existe una óptica moderna resultante del comercio continuo con formas casi todas ellas geométricas. La técnica

COLLECTION DE "L'ESPRIT NOUVEAU"

LE CORBUSIER

VERS UNE ARCHITECTURE

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET AJOURNÉE



LES ÉDITIONS G. CRÉES ET C.
17, RUE DE SEVRES 101
PARIS

P. CARTON

► Portada original
Vers une architecture

¹.Revista de vanguardia publicada entre 1920 y 1925, editada por el poeta Paul Dermée en colaboración con Amédée Ozenfant y Le Corbusier. El título se inspiró en la lectura de "L'esprit nouveau et les poètes" de Guillaume Apollinaire (1917). Inicialmente la revista se titulaba **L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique'** y luego **'Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine...arts, lettres, sciences'**. En Francia, es la llegada de la revolución industrial al campo intelectual, artístico y literario.

moderna modifica los hábitos introduciendo el cine y el fonógrafo. Existe un hombre nuevo. De cara al pasado, los "estilos" ya no existen. Se ha elaborado un estilo de época; ha habido una revolución.

Palabras más o menos, es el diagnóstico que, desde las páginas de **L'Esprit Nouveau**¹, Amédée Ozenfant y Charles-Edouard Jeanneret (por primera vez, Le Corbusier) elaboran dando cuenta del triunfo de la producción industrial. Triunfo que, para los autores, las artes aún no han logrado decodificar.

Nadie niega hoy la estética que se desprende de las creaciones de la industria moderna. Cada vez más, las máquinas se diseñan con proporciones, juegos de volúmenes y de materiales tales que muchas de ellas son verdaderas obras de arte, ya que suponen el número, es decir el orden. Ahora bien, los individuos selectos que componen el mundo de la industria y de los negocios y que viven, en consecuencia, en esta atmósfera viril en que se crean las obras indudablemente bellas, se consideran muy alejados de toda actividad estética. Están equivocados ya que están entre los creadores más activos de la estética contemporánea. Ni los artistas, ni los industriales, se dan cuenta de ello. (p.69)

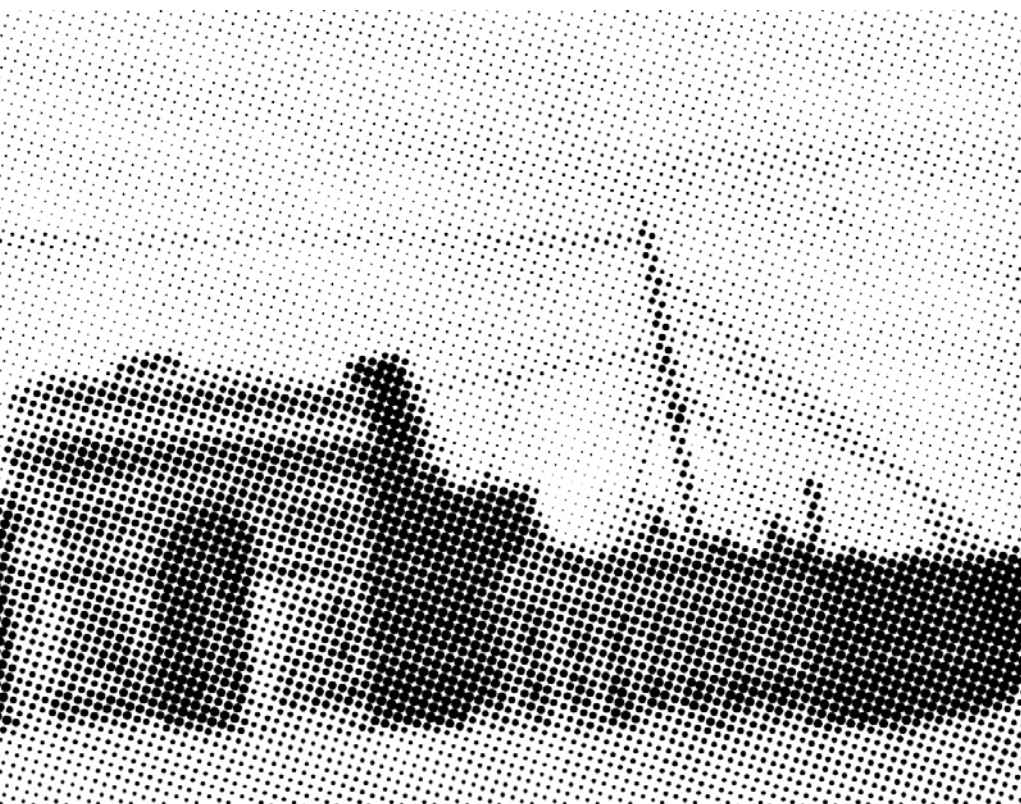
² Las referencias directas a una página corresponden a Le Corbusier, **Hacia una arquitectura**, Ed Poseidón, Bs. As, 1966 traducción Josefina Martínez Alinari.

Para que tales apropiaciones se constituyeran en una modernidad digna de convertirse en antigüedad era necesario que hubieran “extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente en ella”. Es decir: un simple espejo de las formas creadas por la industria no perdurarían; la visión de un cambio estético profundo, sí.

Ese cambio es visto como parte de una transformación del mundo, en la que los cruces entre lo nuevo y la política son complejos. De estos problemas que involucran a todos los modernos derivan distintos sentidos del manifiesto corbusierano respecto al término “revolución”: la realizada por la propia época en el campo de la producción en serie, la del campo del arte y la del campo político-social. Estos sentidos no unívocos -presentes en uno de los títulos ensayados para el libro: **Arquitectura o revolución-** guiarán esta relectura.

Desde la revista, Ozenfant y Le Corbusier ensayan soluciones en el campo de las artes para un siglo que “acaba de dar un paso de gigante” (p 80).² En sus respuestas, resuenan ecos del llamado que, tras la primera guerra mundial, Apollinaire hizo a los poetas: a los profetas de un tiempo nuevo, en un universo más humano y renovado bajo la luz del arte. Tras justificar estéticamente

▼ **Paquebote**
Vers une architecture



3. Guillaume Apollinaire, **L'Esprit Nouveau et les Poètes**. Conférence donnée au Vieux Colombier le 26 novembre 1917.

4. *Il ne faut pas oublier qu'il est peut-être plus dangereux pour une nation de se laisser conquérir intellectuellement que par les armes. C'est pourquoi l'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les grandes qualités classiques par quoi se manifeste le plus hautement l'esprit français, et il leur adjoint la liberté. Cette liberté et cet ordre qui se confondent dans l'esprit nouveau sont sa caractéristique et sa force.* Ibidem.

5. "Formation de L'Optique Moderne" [**L'Esprit Nouveau** N° 24, 1924] reproducido en Ozenfant, Le Corbusier **Acerca del purismo, Escritos 1918/26**, El Croquis editorial, 1993, p. 101. "Rechazamos de las artes todo cuanto no le es individualmente propio, todo lo que puede expresarse mejor de otro modo", en "Nature et Création" [**L'Esprit Nouveau** N° 19, 1923] Ibidem, p.150.

los logros de la civilización industrial, el suyo es un llamado a la politización del arte, a superar su aislamiento de la praxis vital e inventar nuevas fábulas que empujen a los hombres a rastrear lo inesperado.

*El espíritu nuevo exige que uno se proponga tareas proféticas. Por eso encuentran trazos proféticos en la mayoría de las obras concebidas desde el espíritu nuevo. Los juegos divinos de la vida y la imaginación dan lugar a una actividad poética nueva.*³

Frente al horror de la guerra, la experiencia estética sólo puede salvar su "honor" confesando su insuficiencia. A diferencia de los futuristas, que negaron todo tipo de legitimación en lo antiguo, **L'Esprit Nouveau** extrae de allí sus principios. En este retorno del arte a la antigüedad clásica, como modelo mítico capaz de aportar originalidad, *l'esprit nouveau* es presentado por Apollinaire como un fenómeno que sólo puede ser francés, en tanto se caracterizará por su pretensión de orden, verdad y sentido del deber, liberado de toda vaguedad sentimental: *l'esprit nouveau* se presenta como el legítimo heredero del Clasicismo.

*...el espíritu nuevo apela ante todo al orden y al deber que son las grandes calidades clásicas por las que se manifiesta más altamente el espíritu francés, y les añade la libertad. Esta libertad y este orden que se confunden en el espíritu nuevo son su característica y su fuerza.*⁴

L'Esprit Nouveau vuelve la mirada sobre "los antiguos maestros" y sobre la antigüedad, no de forma historicista -en tanto que sería un ejercicio superfluo para explicar "el carácter de la belleza presente"- sino para estudiar el arte puro. Esta es la filiación con la *modernité* delineada por Baudelaire: la conciencia del puro presente y el rescate de los valores inmutables desde el espíritu nuevo.

L'Esprit Nouveau troca estética de futuro por estética de simultaneidad.

L'Esprit Nouveau y las artes

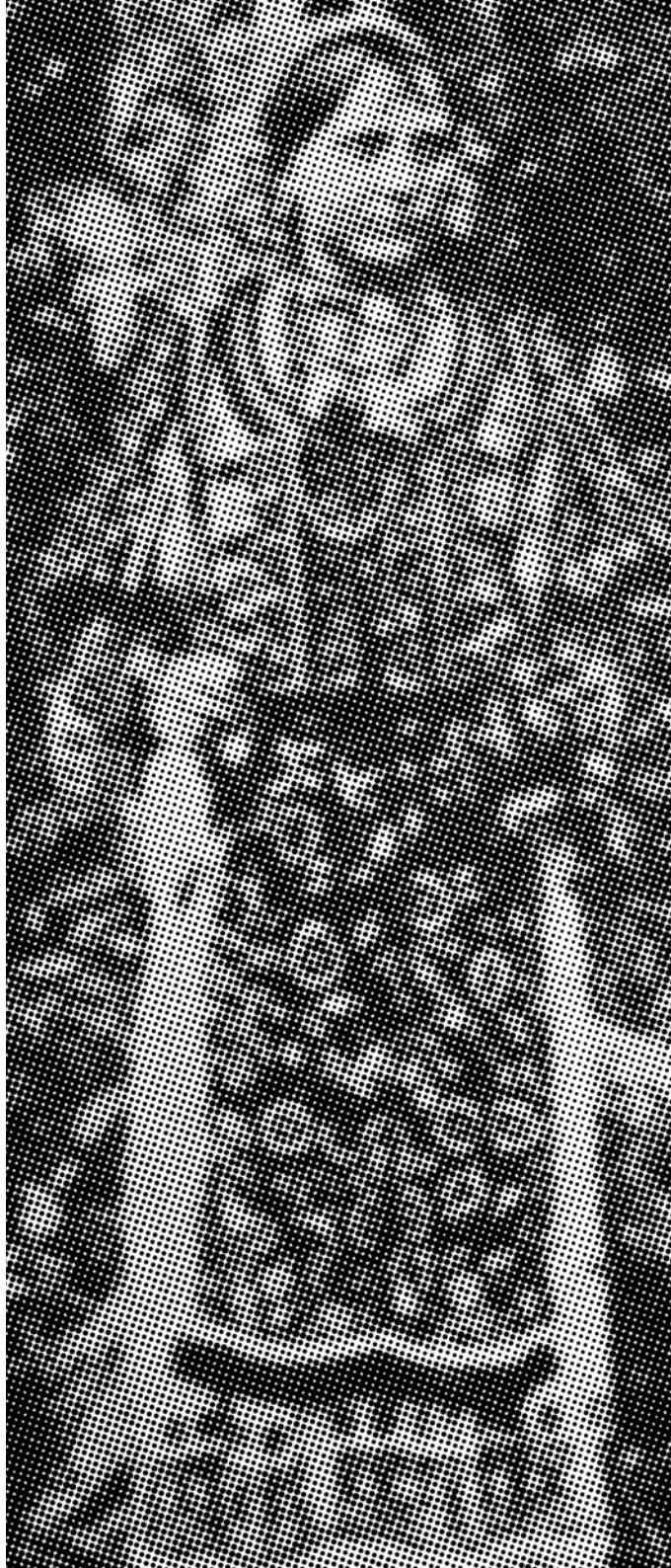
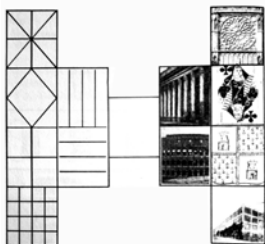
Contra la novedad y la originalidad que agitaron el imaginario del siglo XIX y las vanguardias de preguerra, **L'Esprit Nouveau** se manifiesta a favor del gusto por la clasificación y por el orden. Un ideal de pureza que trasciende a la geometría empírica y hace de ella un sistema perfecto: "La geometría que en época de Arquímedes era ante todo cosa del espíritu; hoy está omnipresente, es omnipotente y actúa sobre nuestros sentidos y sobre nuestro espíritu".⁵

Contra los regionalismos y el anacronismo de los "estilos", contra el arte decorativo y las expresiones individualistas y sentimentales, **L'Esprit Nouveau** postula un arte de "valor



◀ ▶ **Nature et Création**
L'Esprit Nouveau N° 19

▼ **Sur la Plastique**
L'Esprit Nouveau N° 1



6. "Le purisme" [**L'Esprit Nouveau** N° 4, 1921] *Ibidem*, p. 101.

7. "L'Angle droit" [**L'Esprit Nouveau** N° 18, 1923] *Ibidem*, p.112

8. "Nature et Création" *op. cit.*, p.116

universal". La técnica y la industria proporcionan las bases y el modelo para la creación y la depuración de un repertorio plástico transmisible: "Nos parece inútil insistir mucho en esta verdad elemental, que cualquier cosa de valor universal vale más que cualquier cosa de valor solamente individual... Se comprenderá que, en la actualidad, para realizar este objetivo propuesto sea necesaria una depuración del lenguaje plástico con el fin de crear una lengua plástica transmisible".⁶

Contra las visiones de un arte nostálgico y mimético, que capta de la máquina sólo sus efectos externos y opera aún en el plano de la representación, **L'Esprit Nouveau** propone apropiarse de ese universo de formas tipo depuradas por la industria, de la lógica de la producción en serie y de la estandarización. "Situemos las presentes observaciones sobre el terreno de las necesidades actuales: nos hacen falta ciudades útilmente trazadas y cuyo volumen sea bello (plan de ciudad). Necesitamos calles donde la limpieza, la atención a las necesidades de la vivienda, la aplicación del espíritu de serie en la organización de la construcción, la grandeza de la intención, la serenidad del conjunto, maravillen el espíritu y procuren el encanto de las cosas dichosamente nacidas". (p.27)

L'Esprit Nouveau condena al futurismo, al expresionismo, al cubismo, a todas aquellas expresiones que representan literalmente la dinámica de la máquina: "se cantan, se describen, se pintan objetos modernos; así se cree ser moderno y entrar en contacto con su época. Se pintan transatlánticos, vagones, trenes, reteniendo solamente el lado pintoresco, romántico, accidental".⁷ Contra todo lo cambiante, lo mudable, lo amorfo, lo accidental e inasible de la naturaleza, **L'Esprit Nouveau** se propone asir la mitad de la belleza eterna e inmutable: "opta por los sistemas geométricos, los límites, las medidas y el orden".⁸ La geometría es considerada un producto natural del hombre, una creación que no imita la naturaleza presente también en algunas culturas primitivas.

Está claro que estas definiciones de arte reducen la cuestión del valor de las obras a su conformidad con la esencia del arte que los mismos autores postulan.

Lejos de ser descriptivas, las definiciones proponen un ideal artístico. Todas las obras y todas las prácticas artísticas que no cumplan este ideal son desechadas. El carácter normativo se manifiesta en los procedimientos de exclusión y en la esquemática y categórica división entre los buenos y malos ejemplos que, por medio de las fotografías con sus epígrafes y de los esquemas de análisis, explotan didácticamente el potencial de la imagen recurriendo a medios de la publicidad para enfatizar su

▼ **Lo oblicuo. L'Angle droit**
L'Esprit Nouveau N° 18

▼ **Rodin y Monet. Nature et Création**
L'Esprit Nouveau N° 19



122



9. "Sur la Plastique" [L'Esprit Nouveau N° 1, 1920], reproducido en Acerca del purismo, op. cit., p.55

10. "L'Angle droit" op. cit., p.105

efecto. En las imágenes, Monet y Rodin son los malos ejemplos frente a Seurat y Juan Gris. El factor Naturaleza se opone y es considerado inferior a las creaciones humanas, representadas y ejemplificadas con sólidos o sistemas geométricos regulares. Lo oblicuo se descalifica y se opone a lo ortogonal.

L'Esprit Nouveau -apoyado en los avances de la ciencia moderna, en la psicología de la Gestalt y en los estudios fisiológicos en relación a la percepción- intenta, de manera circular, una teoría positiva de lo bello.

Es partidario de un *hieratismo laico* que profesa su fe en las formas geométricas puras, en el origen mecánico de las sensaciones plásticas y en sus correspondientes clasificaciones: "Los mismos elementos plásticos desencadenan las mismas reacciones subjetivas, de ahí deriva la universalidad de la lengua plástica, la de la verdadera obra de arte y su grandeza".⁹

La ciencia y la técnica modernas garantizan la posibilidad de crear un lenguaje estético común; la historia *actualizada* valida, de manera descriptiva, la identidad que existe en las épocas de apogeo entre el arte y lo geométrico, el espíritu matemático y el gusto por el orden: "Hay períodos donde este ideal geométrico se hace particularmente despótico; es cuando con el perfeccionamiento de las herramientas, parece que puede captarse la propia perfección. Es un frenesí hacia el espejismo: el hombre ha tomado conciencia de su ideal, ya no obedece solamente a instintos oscuros como la abeja que compartimenta sus celdillas; el hombre formula su ideal con todo el peso de la razón; época de apogeo".¹⁰

L'Esprit Nouveau y la arquitectura

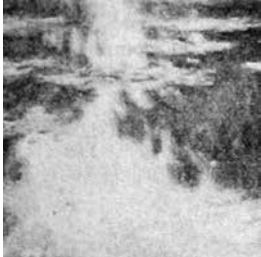
En esta retórica de carácter programático, lo nuevo se clasifica pero no se explica. La reorganización y publicación de los escritos de arquitectura en **Vers une Architecture**, dan cuenta también de esta operación.

Para Le Corbusier "el espíritu de la arquitectura solo podía resultar de un estado de cosas y de un estado de espíritu" (p 87). Parte del diagnóstico y su propuesta afirman que "nuestros ojos están hechos para ver formas bajo la luz y que las formas primarias son las formas bellas porque se leen con claridad". Las obras de los ingenieros, guiadas por el cálculo y un programa imperativo, "crean realidades plásticas, claras y límpidas, brindan paz a los ojos y los goces de la geometría al espíritu".

Para Le Corbusier los ingenieros marchan por el camino del gran arte, es el camino que debe seguir la arquitectura. Los ingenieros y las construcciones utilitarias de la ingeniería proporcionan el modelo a seguir.

▼ Lo ortogonal. L'Angle droit L'Esprit Nouveau N° 18

▼ Rodin y Monet. Nature et Création L'Esprit Nouveau N° 19





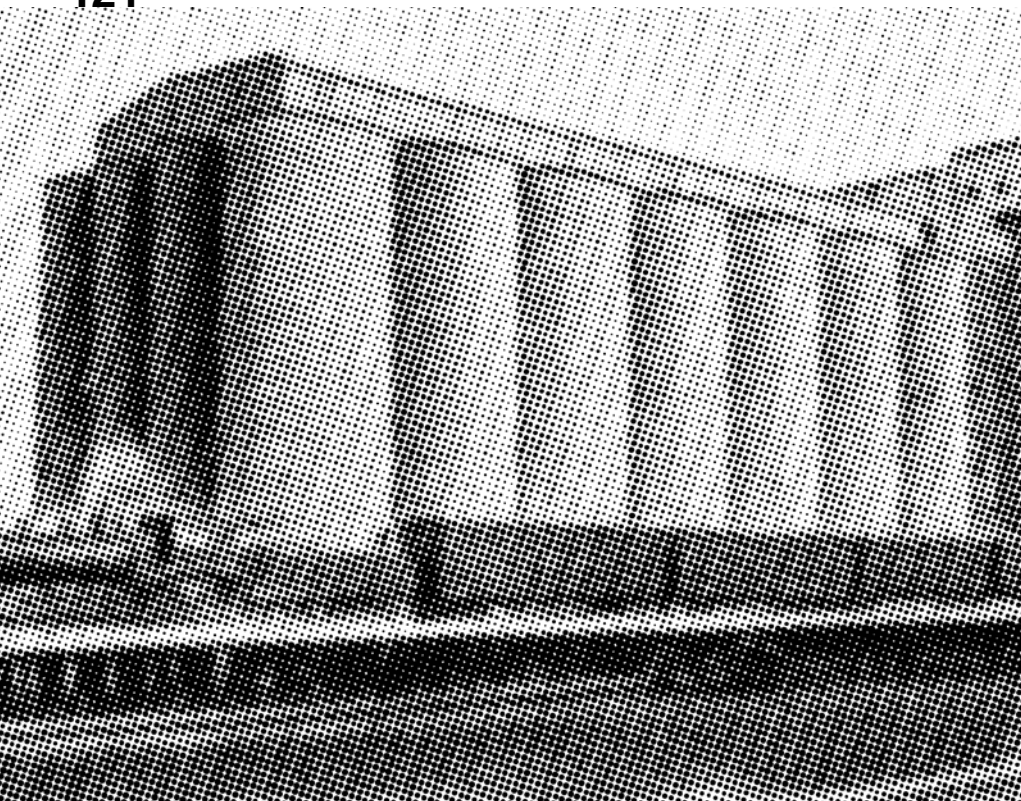
Edificios utilitarios, fábricas, silos, puentes, son signados como los buenos ejemplos. Formas hechas a base de prismas, cubos, cilindros, triédros o esferas, que encierran en sí la lógica del número, la economía y la utilidad. Los ingenieros, esos nobles salvajes, aplastan con sus cálculos a una arquitectura que agoniza en manos de los decoradores o de profesionales mediocres que mal entienden la noción de “estilo”.

Una pequeña atención por medio de las imágenes a la ciudad industrial de Garnier, una alusión sólo en texto a Perret y a su *ville tours* -despreciadas en la segunda edición por levantar “el velo de un futurismo peligroso” sobre una idea sana (p.44)- sólo ellos dos definen el panorama positivo, pero insuficiente, en Francia.

Son llamativas las exclusiones en principio afines a un espíritu nuevo: la ausencia de Gropius, el silenciamiento de los debates del Werkbund y la producción de los expresionistas alemanes; la omisión de las propuestas de arquitectos rusos difundidas en el ámbito de la revista y de Wright, mientras silos y fábricas norteamericanas son presentadas como las “magníficas primicias de un tiempo nuevo” (p.20).

▲ **Volúmenes: creaciones humanas.** *Nature et Création*
L'Esprit Nouveau N° 19

▲ **Silos**
Vers une architecture

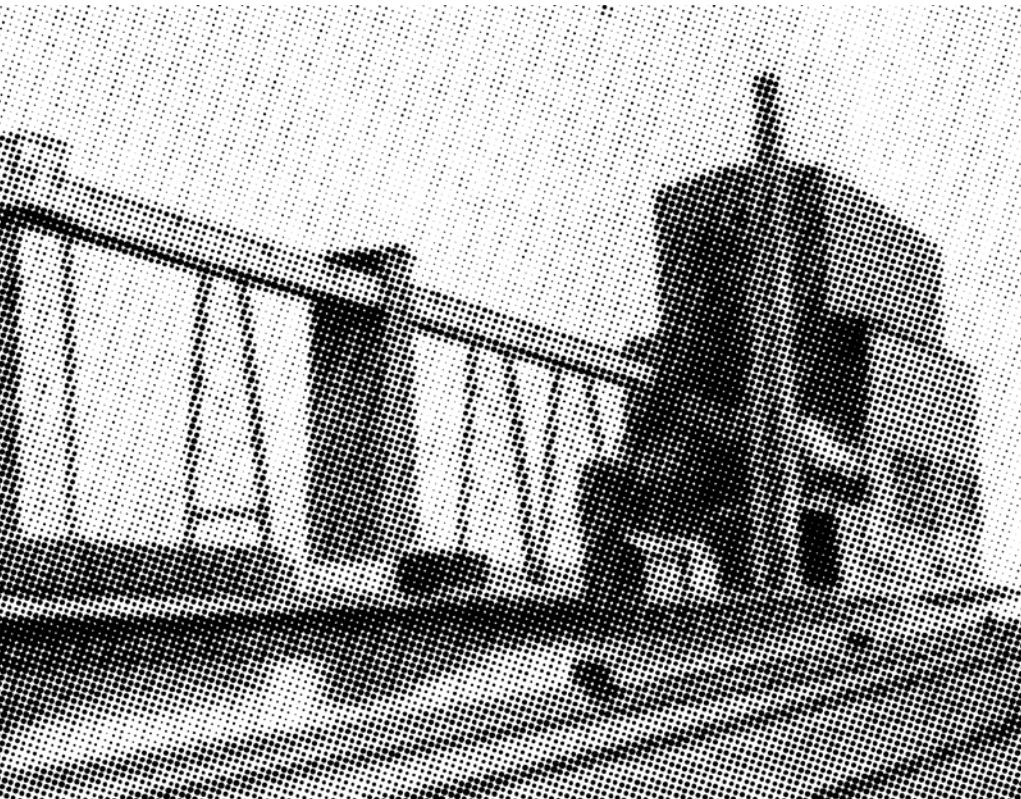


En un plan de batalla que silencia adrede casi toda la arquitectura contemporánea europea, Le Corbusier denuncia que no se sabe construir con lo moderno, que "para la arquitectura no ha habido guerra útil como en el caso del avión".

La arquitectura actual no soluciona la moderna cuestión de la vivienda y no conoce la estructura de las cosas. No llena las condiciones primordiales, y no es posible que intervenga el factor superior de armonía, de belleza. Hoy la arquitectura no llena las condiciones necesarias y suficientes del problema. Es que no se ha planteado el problema para la arquitectura. No ha habido guerra útil como en el caso del avión. Sin embargo ahora nos hallamos totalmente desarmados, ya no se sabe construir con lo moderno: materiales, sistemas de construcción, concepción de la vivienda. Los ingenieros estaban ocupados en las presas de contención, en los puentes, en los transatlánticos, en las minas, en los ferrocarriles. Los arquitectos dormían. (p.86)

Descartada la producción contemporánea, el origen del arte se actualiza en un retorno a la antigüedad clásica.

La grandeza magistral y el orden presentes en la casa pompeyana.



Al cabo de veinte siglos, sin alusiones históricas, se siente la arquitectura, y todo esto es, en realidad, una casa muy pequeña. (p.149)

La lección de una Grecia mítica y la figura de Fidias como el gran escultor, en los que el arquitecto se revela como plástico en tanto sinónimo de artista, capaz de crear invenciones que trascienden tradiciones, costumbres, procedimientos constructivos y necesidades utilitarias.

No existe nada equivalente en la arquitectura de toda la tierra y de todos los tiempos. Es el momento más agudo en que un hombre, agitado por los más nobles pensamientos, los ha cristalizado en una plástica de luz y de sombra. La proporción del Partenón es infalible. Su rigor supera nuestras costumbres y las posibilidades normales del hombre. Aquí se fija el testimonio más puro de la fisiología de las sensaciones, de la especulación matemática que puede unirse a ella. Después de dos mil años, los que han visto el Partenón han sentido que había en él un momento decisivo de la arquitectura. (p.180)

El uso de la historia no es explicativo; se funda en un uso descriptivo que se vuelve apodíctico y fundacional. Desde un punto de vista normativo, el pasado esboza una evolución por venir, la historia adquiere una dimensión proyectiva.

126

La avanzada de Le Corbusier promete la posibilidad de restablecer un orden nuevo sin ninguna nostalgia por la naturaleza, con la plena conciencia de que hemos entrado a un mundo inédito. Los desarrollos de la técnica, la industria y la ciencia moderna proveen a la arquitectura la oportunidad histórica de desentenderse de los aspectos funcionales y constructivos y realizarse plenamente en su condición artística. Una vez inventados los medios, es posible hacer cosas “nuevas” y hacer que la palabra tenga sentido.

La industria despliega su potencial liberador y el arte puede emerger como fin último de la arquitectura.

La bestia humana permanece jadeante y sin aliento ante la herramienta que no sabe asir; el progreso le parece tan odioso como laudable; en su espíritu todo es confusión y se siente esclava de un orden de cosas demente, y no tiene el sentimiento de una liberación, de un alivio, de una mejora. (p.229)

El desplazamiento del hierro por el hormigón armado clausura las arquitecturas decimonónicas que, verticales y en tensión, se levantaban frente a la condena gravitatoria de Schopenhauer.

El espíritu de seriación y repetición es el adecuado a la época; la máquina y la mecanización posibilitan industrializar

▼ ▶ **Dibujo Propileos**
Vers une architecture



11. "Nature et Création", op. cit., p.122

12. Jean-Marie Schaeffer **La teoría especulativa del arte**. Traducción de Ricardo Ibarlucía

13. *Kunstwollen*, concepto heredero de la voluntad de poder nietzscheana, es clave en la obra de Alois Riegl. *Kunstwollen* o voluntad artística se vincula a un desarrollo puramente estético de la forma desde su lógica interna. Riegl rastrea formas generales recurrentes en el campo del arte que exceden toda determinación técnica, material, moral, utilitaria o económica. Estas formas oscilan entre tendencias geometrizarantes o naturalizantes. Ver A. Riegl, **Problemas de Estilo. Fundamentos para una Historia de la Ornamentación**, GG, Barcelona, 1980. [Berlín, 1893]

los medios y redefinir los elementos de la construcción. A la manera de los músicos, Le Corbusier con la invención del sistema Dom-ino logra fabricar su propio piano: "una elección de sonidos necesarios y suficientes".¹¹

La redefinición de la estructura portante, y la consecuente separación de la envolvente, le permiten explotar la potencia de una forma sin tensiones que, liberada de la gravedad, puede explorar los efectos que provocan la ilusión de lo incorpóreo y la ingravidez de la materia. La influencia de Nietzsche prolonga la de Schopenhauer, pero en su reinterpretación afirmativa de la noción de *voluntad*.¹²

La construcción en cemento armado ha determinado una revolución en la estética de la edificación. Los redientes y recesos son posibles y llevarán de aquí en adelante los juegos de luces y de sombras, no ya de arriba abajo, sino lateralmente de izquierda a derecha. (p.47)

En la predilección por las formas puras y los volúmenes regulares resuena el concepto de *Kunstwollen*.¹³ Acorde al espíritu nuevo, estos *sólidos regulares* se imponen sobre las caprichosas búsquedas formales de genios individuales; las expresiones particulares quedan eclipsadas ante la lógica de las formas depuradas de selección mecánica.

Del procedimiento, sale una estética especial. La buena economía de un taller moderno exige el empleo exclusivo de la recta. La recta es la gran adquisición de la arquitectura moderna, es un bien. Hay que quitar de nuestros espíritus las telarañas románticas. (p.198)

Estas formas constituyen un repertorio plástico común. La elección del blanco sin fisuras, sin accidentes, anula cualquier sensación táctil: la mirada descansa en el exterior. La superficie, liberada de cualquier relato ajeno a sí misma, se revela en un volumen puro que debe normarse. Los trazados reguladores se actualizan como seguros contra la arbitrariedad. La operación de depuración agudiza nuestra tarea intelectual: "El arte ya no cuenta historias, sino que hace meditar". (p.10)

Con la recuperación de la mirada pintoresca de Choisy, en la que las "falsas escuadras y las masas asimétricas de los edificios proporcionan vistas espléndidas y un efecto sutil", y la convicción de la necesaria unidad de intención motriz en la obra de arte, Le Corbusier libera a la recepción estética de la pasividad contemplativa, haciendo que el espectador participe en la concreción del objeto.

Me unís a este lugar y mis ojos miran. Mis ojos miran cualquier cosa que enuncia un pensamiento. Un pensamiento que se ilumina sin palabras ni sonidos, sino únicamente por los prismas relacionados entre sí. Estos prismas son tales que la luz los detalla claramente. Estas relaciones no tienen nada necesariamente práctico



¹⁴ Hans Jaus, "El proceso literario de la Modernidad desde Rousseau hasta Adorno" (1965) en **Las transformaciones de lo moderno**, Ed Visor, Madrid, 1995. (63-104).

¹⁵ Siegfried Gideon, **La mecanización toma el mando**, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.59.

o descriptivo. Son una creación matemática de vuestro espíritu. Son el idioma de la arquitectura. Con las materias primas, mediante un programa más o menos utilitario que habéis superado, habéis establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura. (p 165)

Desde el ámbito de la producción de arquitectura, el sabio *juego* de volúmenes bajo la luz combina la ilusión clásica de formas cerradas plenas de sentido (la alusión a un repertorio de sólidos regulares depurados y reelaborados por la industria) con la imaginación lúdica. El *juego* es la clave para entender la interpretación y la actividad artística como una solución solamente posible en una tarea inacabable.

La arquitectura susceptible de ser sublime. La arquitectura por su misma abstracción, apela a las facultades más elevadas. La arquitectura espiritualiza el hecho brutal. (p,15)

En la interpretación lúdica de la máquina que, asociada al par arte/arquitectura, Le Corbusier nos presenta en **Vers une Architecture**: *la machine à habiter* se confirma como *machine à émouvoir*.

Siguiendo a Jaus,¹⁴ esta apertura a una experiencia que rompe con el ideal clásico de visión tranquila y desinteresada, y se manifiesta en el concepto de una realidad resistente, es superadora del concepto de una realidad "garantizada" que desde San Agustín a Descartes necesitaba de una señal divina o de un suceso metafísico para avalar la confianza del conocimiento humano en la realidad dada.

Por medio de los procesos estéticos de deconstrucción y reconstrucción, el sujeto adquiere nuevas configuraciones y, a partir de la pérdida supuestamente irremediable del mundo, una ampliación de las fronteras de la experiencia estética productiva y receptiva. El quiebre, para Jaus, delimita claramente una frontera entre antiguos y modernos; es una característica de la obra de arte en el siglo XX que abre una época.

Architecture ou révolution

La publicación de **Vers une Architecture** se inscribe en el período de la plena mecanización. Los artistas recurrieron a las máquinas, los mecanismos y los artículos producidos en serie como algunos de los pocos productos auténticos del período, para liberarse a sí mismos de un arte corrompido y del gusto imperante.¹⁵

Las transformaciones vinculadas a la reproductibilidad técnica o mecanizada operaron un cambio, tanto en los modos de producción como en los modos de percepción y recepción del arte y de la arquitectura.

Algunos declararon su muerte.

16. Rodchenko, junto al grupo LEF se proclamaban partidarios de una arte sin arte. Desde la revista LEF se denunciaba que el arte, como el capitalismo, era algo que frenaba la creatividad innata de los hombres, ahuyentando a los no expertos con su religiosa retórica de inspiración mágica y de sueños. Se llamaba a los hombres a recordar que en su infancia dibujaban, bailaban, danzaban, inventaban palabras, signos e inmediatamente se preguntaban por qué de adultos se habían vuelto tan inexpresivos y sólo ocasionalmente iban a admirar la "creación de un artista".

Sobre la maqueta de la Torre de Tatlin para la Tercera Internacional, los dadaístas berlineses proclamaban *Die Kunst ist tot – Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins* [El arte está muerto – larga vida al nuevo arte máquina de Tatlin!]. A comienzo de los años veinte, desde la revista rusa *LEF* otro obituario para el arte declaraba "el arte está muerto y Rodchenko es el verdugo".¹⁶ *LEF* esperaba que 'todos se vuelvan artistas', en consonancia con un mundo que empezaba a pensarse sin capitalismo: el Arte como categoría separada de la vida no podría existir por más tiempo.

Son reiteradas y ambiguas las referencias que le Corbusier hace al término "revolución" en el capítulo final de **Vers une Architecture**.

Los epígrafes y las fotografías de los ventiladores Ratheau, el disco para turbina, la fábrica de Limousin y Freyssinet, el motor de Burgat, el avión Voisin o el coche de carreras, dan cuenta de las invenciones de la revolución industrial.

La industria ha creado herramientas nuevas, y las ilustraciones que acompañan éstas líneas proporcionan una prueba conmovedora. Una maquinaria semejante está hecha para llevar el bienestar y aliviar el trabajo humano. Si se coloca esta renovación frente al pasado, hay una revolución. (p.237)

La máquina definitivamente irrumpió y causó una revolución en los modos de vida, en la organización del trabajo, en las horas de ocio y en los objetos cotidianos de la vida moderna.

Pero para Le Corbusier no existe un puente entre las actividades cotidianas de la fábrica, la oficina, el banco y las viviendas.

Por todas partes se ven máquinas que producen algo y que lo producen admirablemente, con pureza. La máquina que habitamos es un trasto viejo, saturado de tuberculosis (p.233)

La sociedad moderna no retribuye prudentemente ni al obrero ni al intelectual. Las modalidades de propiedad impiden la transformación de la ciudad y de la casa. Entre líneas el estado de situación se acerca a la revolución rusa que seis años atrás había conmovido al mundo y anuncia la posible *catástrofe* de una revolución social.

En el campo de la arquitectura, el hormigón armado y el hierro han transformado radicalmente los modos y las organizaciones de la construcción. Hay novedad en la forma y en los ritmos, en los programas industriales, locativos o urbanos.

¹⁷. Se impuso el título original pensado en 1918, pero existe referencia a otros dos: **L'Architecture nouvelle**, que figura en el contrato de edición, y **Architecture ou révolution**, el título del último artículo todavía era inédito.

Si uno se coloca de cara al pasado, constata que la vieja codificación de la arquitectura, recargada de artículos y de reglamentos durante cuarenta siglos, deja de interesarnos y ya no nos concierne. Ha habido una revisión de valores, ha habido una revolución en el concepto de arquitectura (p.241)

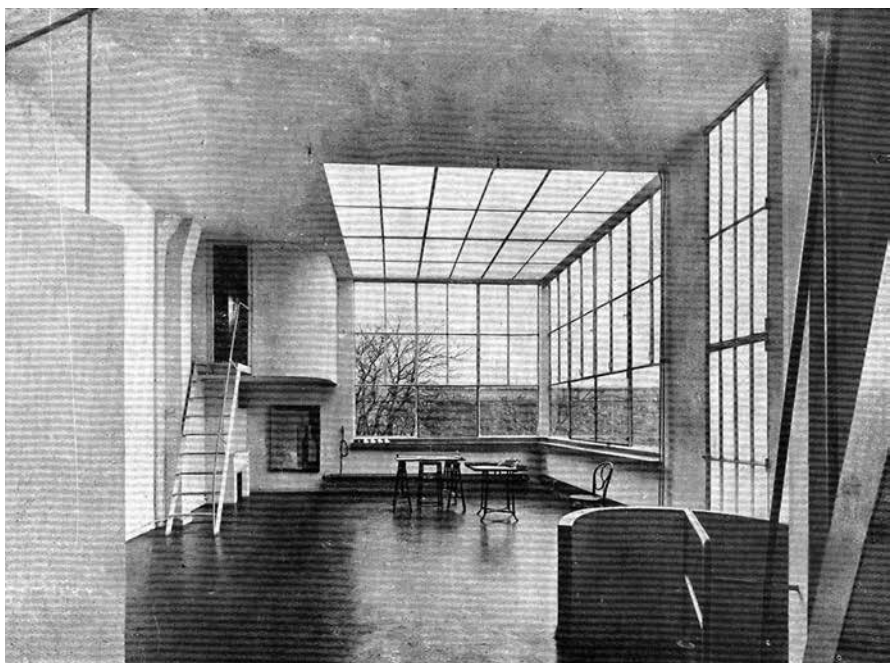
No es equívoco, en cambio, haber desechado el título **Architecture ou révolution**.¹⁷ Se trata de una elección consciente y diferenciadora en defensa de una arquitectura que se redime en el arte y se inscribe en la *nebuleuse reformatrice* que domina y caracteriza el campo político francés.

Arquitectura o revolución.

Se puede evitar la revolución. (p. 243)

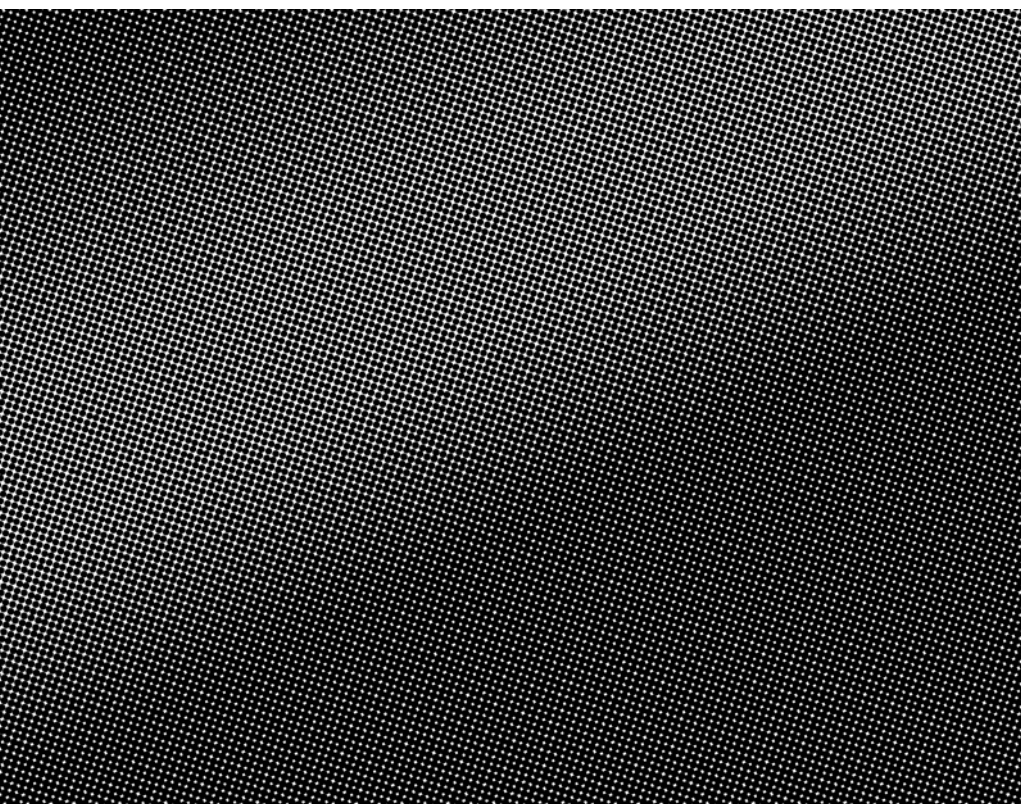
En 1923, **Vers une architecture** es una toma de posición. En una Europa que, muy a pesar de Apollinaire, más que oscura está encendida, Le Corbusier cierra su libro advirtiendo que se puede evitar la revolución. Quiere ser huésped de honor de la República conservadora.

▼ **Fotografia del atelier Ozenfant**
Vers une architecture



Cruces





FOTOGRAFIA Y OBJETIVIDAD SILOS Y ELEVADORES EN EL RAPPEL A MM. LES ARCHITECTES

134

¹Le Corbusier-Saugnier. "Trois rappels à MM. les architectes. Premier rappel: Le volume." *L'Esprit Nouveau* 1, octubre 1920, pp. 15-19.

PUC
Horacio Torrent

1.

El primer texto publicado de los que posteriormente formaron parte de *Vers une architecture*, apareció en el primer número de *L'Esprit Nouveau*, en 1920, ocupando las primeras páginas de la nueva revista.¹ Estaba firmado por Le Corbusier- Saugnier, seudónimos del Charles Édouard Jeanneret y de Amédée Ozenfant.

Trois rappels à messieurs les architectes llamaba a una puesta al día y definía la preeminencia del objeto en la nueva arquitectura.

El texto, breve y directo, niega toda relación entre la arquitectura y los estilos, para proponerle un destino más serio: "susceptible de ser sublime, conmueve los instintos más brutales por su objetividad". Así, en un sintético y elocuente párrafo, propone la nueva arquitectura sobre la base de una relación fundamental entre objetividad y abstracción. De modo directo, hace corresponder la objetividad con el orden y las condiciones físicas "ineluctables, irrefutables". Se manifiesta, entonces, por el volumen que "por su misma abstracción apela a las facultades más elevadas".

Es en relación a esta primera advertencia que escribe la frase considerada como definición de arquitectura desde

- Silo norteamericano no
identificado
Vers une architecture



² Le Corbusier-Saugnier. **Vers une architecture**. Editions Vincent Freal & Co, Paris. 1ra ed. 1923, pp.90-96. Las citas corresponden a la traducción española. Editorial Poseidón, Barcelona, 1978.

que fuera enunciada: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz”.² Inmediatamente aclara que “nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas”, y son las formas geométricas “primarias” las que “la luz revela bien”, porque “la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad”. Hasta aquí, la enunciación de un programa que repercutirá en la arquitectura durante todo el siglo XX.

En este marco, refiere a las obras que serían arquitectura y las que no. La pérdida del sentido del volumen primario caracteriza a la arquitectura de l'École des Beaux-Arts. Son los ingenieros -los realizadores de las magníficas primicias de nuestro tiempo, silos y fábricas- los que “guiados por los efectos del cálculo (derivados de los principios que rigen nuestro universo), emplean elementos primarios y, coordinándolos según reglas, provocan en nosotros emociones arquitectónicas” (p.20).

Las fotografías que acompañan el texto son mucho más que meras ilustraciones. Son nueve, todas ellas de silos para granos. El claroscuro da cuenta de las formas precisas de los volúmenes de los grandes contenedores. Entre la publicación original y **Vers une architecture** hay alteraciones en la posición de las fotografías, asumiendo diferentes protagonismos en relación con el texto.

La correlación entre imagen y texto da cuenta de que el argumento se articula en torno a pocos conceptos; pero hay uno que resulta central: *la objetividad*. Esta viene referida de distintas maneras: la ausencia de ambigüedad, la condición esencial –primaria- de la forma, el acuerdo generalizado en torno a la percepción, la representación directa que aparece bajo la denominación de “brutal”, para llegar al final del texto a relacionarla con “los principios que rigen el universo”.

Parece claro que el concepto de objetividad ronda en torno a una validez universal de la forma, que reside en el objeto mismo, más allá de quien la percibe y sus condiciones culturales. Refiere también a la constitución de la forma por medio de invariantes, que radican en la geometría que la regula. Pero lo que tal vez resulta más importante, es que sean “las sombras y los claros” los que revelan las formas, que sea la luz la que revela su objetividad.

Las fotografías son probablemente más elocuentes en la presentación de estos valores objetivos. Los silos que aparecen en ellas son formas calladas que sólo presentan los idénticos y repetidos rasgos de su textura material sobre toda la superficie de su corporeidad. El texto se afirma y refuerza en estas imágenes que muestran las sombras y los claros dando cuenta de las formas precisas de los objetos. Es finalmente la fotografía la encargada de dar cuenta de la idea de objetividad y de permitir el conocimiento de las

³. Banham Reyner. **A concrete Atlantis**. MIT Press, 1986. (**La Atlántida de Hormigón**, ed. Nerea, Madrid, 1989.)

⁴. *Ibidem*, p. 27.

⁵. *Ibidem*.

⁶. Gropius les dedicará tempranamente uno de sus primeros artículos sobre la moderna arquitectura industrial; Erich Mendelsohn los vio en su viaje por América en 1924, los fotografió frenéticamente y dijo: "Silos colosales, increíblemente conscientes del espacio, y creándolo". **Amerika. Bilderbuch eines Architekten**, R. Mosse, Berlín 1926.

⁷. Tomado de Karen Wilhelm, "Costruzione per la industria", en **Rassegna Anno V vol 15/3**, setiembre 1983.

nuevas formas que la encarnan. Es el mismo fin que los fotógrafos de la vanguardia norteamericana postulaban para la fotografía.

2

Reyner Banham en su **Atlántida de Hormigón** puso de manifiesto el valor de estas estructuras en la formación de la arquitectura moderna, haciendo notar que "las imágenes de las fábricas y de los elevadores de granos constituían una iconografía utilizable, un lenguaje formal, por medio del cual se podían hacer promesas, mostrar adhesión al credo del movimiento moderno y señalar el camino hacia algún tipo de utopía tecnológica".³ También situó el valor de la fotografía argumentando que sería "el primer movimiento arquitectónico en la historia del arte que está basado casi exclusivamente en datos fotográficos en vez de en las antiguas, y en otro tiempo inevitables, técnicas de la inspección personal y el dibujo elaborado".⁴

La fuerza de las fotografías provenía, según Banham, del hecho que se las habría considerado, "al igual que las obras de ingeniería que representaban, productos de la aplicación científica de las leyes naturales" y que como llegaban como fotografías de carácter periodístico, casi documentales, no tenían sentido artístico, estaban libres de la interpretación personal y por tanto "representaban una verdad al parecer tan objetiva y moderna como la de las estructuras funcionales que describían".⁵

Los primeros arquitectos de la modernidad fueron conscientes admiradores de las formas de estos contenedores de granos.⁶

El silo encarnaba potencialmente la unión de la síntesis volumétrica y formal, y la representación espacial y constructiva de su entidad maquinista, ambas pretendidas por la nueva arquitectura. Sus fotografías representaron la búsqueda del objeto como problema arquitectónico.

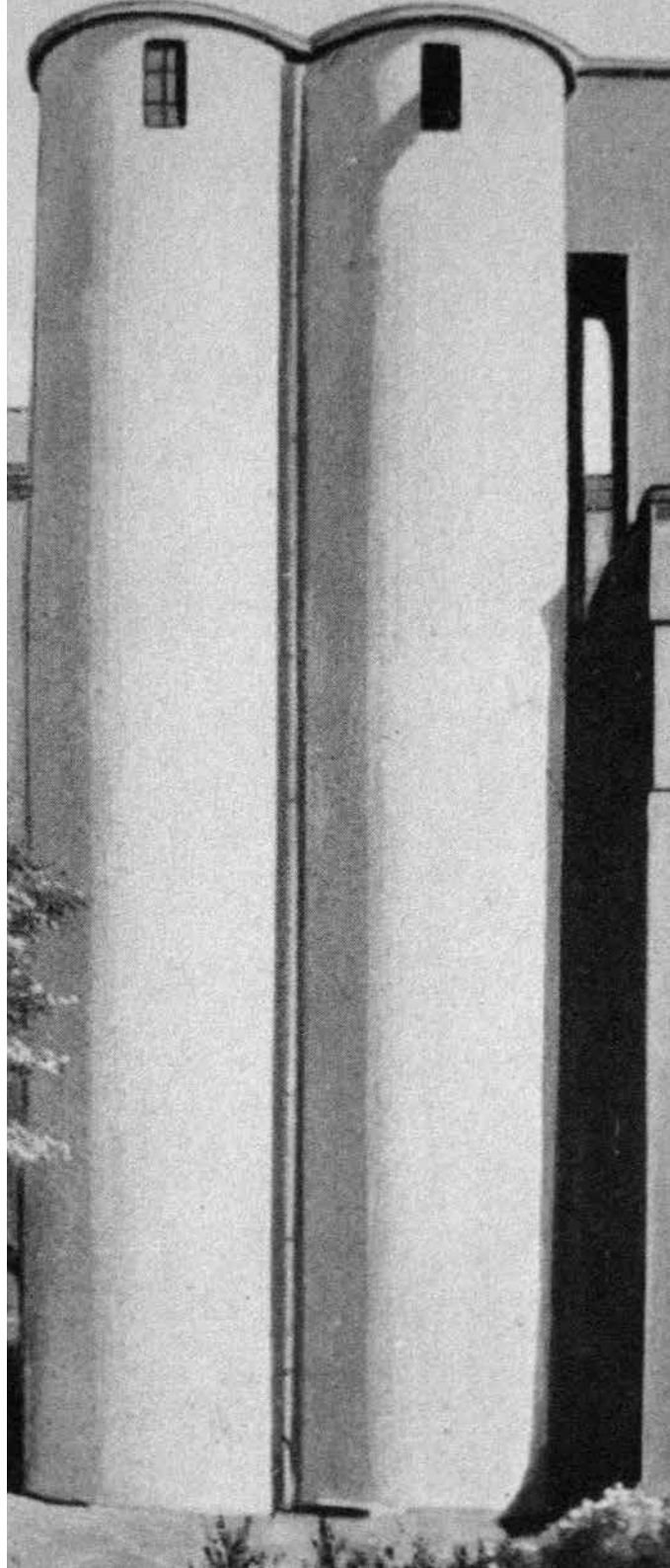
Gropius había iniciado su curiosidad hacia 1909 probablemente ante la demanda de su familia para la construcción de un silo en Pomerania. Haría luego referencia a los silos en su conferencia *Monumentale Kunst und Industriebau* dictada en abril de 1911 en el Folkwang Museum de La Haya. Sostendría: "La forma plasmada en los mínimos particulares, priva de toda casualidad, los claros contrastes, el orden de los elementos, la disposición en fila de pesos iguales y la unidad de forma y de color. Estos son los fundamentos del ritmo y de la creatividad arquitectónica moderna".⁷ Pero fue en el artículo publicado en el **Jahrbuch des Deutschen Verbundes** en 1913, donde se inició el despegue del silo como objeto de preocupación y admiración. Titulado *Die*

⁸. Walter Gropius, "Die Entwicklung Moderner Industriebaukunst" en: **Jahrbuch des Deutschen Verbundes**, Jena, 1913. (Traducción inglesa "The development of modern industrial architecture", en Benton, Benton & Sharp: **Form and Function**, 1975. p. 55. La traducción es propia.

⁹. *Ibidem*, p. 54.

Entwicklung Moderner Industriebaukunst -el desarrollo de la moderna arquitectura industrial- refería directamente a los elevadores: "La convincente monumentalidad de los silos de granos canadienses y sudamericanos, los silos de carbón construidos por las grandes empresas de ferrocarriles y los más modernos edificios industriales de las firmas norteamericanas resisten la comparación con las obras del Antiguo Egipto. Su individualidad es tan inconfundible que el significado de estas estructuras se vuelve arrolladoramente clara para quien los recorre. Pero el impacto de estos edificios no depende de los alcances de su superioridad material. Ese no es ciertamente el lugar para buscar una explicación de su originalidad monumental. Ella parece residir en el hecho que los constructores americanos preservaron un sentimiento natural por las nuevas e intactas formas compactas. Nuestros arquitectos podrían asumir esto como un valioso consejo y dejar de pagar tributo a la nostalgia histórica u otras consideraciones intelectuales bajo las cuales la creatividad europea continúa trabajando e impiden cualquier originalidad artística verdadera".⁸ Sin embargo su intención iba más allá: "el arquitecto moderno debe desarrollar su repertorio estético desde las formas creadas con precisión, con nada librado al azar: claros contrastes, el orden de las partes, simetría y unidad de forma y color, esto es lo que la energía y la economía de la vida pública requiere".⁹

La constitución de los silos en un icono de la arquitectura moderna se operó por una sucesión de publicaciones de sus fotografías. Circularon de mano en mano, fueron transformadas, alteradas, y publicadas algunas decenas de veces en textos y revistas influyentes de la vanguardia arquitectónica y artística. La constancia, asiduidad y sistematicidad en la sucesión de publicaciones resultan sorprendentes cuando se realiza un registro de las apariciones en la bibliografía más importante de la época. Antes de la publicación en el **Jahrbuch**, las imágenes habían circulado en la literatura norteamericana de ingeniería dedicada al cálculo y la construcción de elevadores, y en folletos y anuarios de las empresas dedicadas a la construcción o producción de cemento. En 1911 se publicó la segunda edición de un libro clave en la difusión de la temática: **The design of walls, bins and grain elevators** de Milo Ketcum, que en su parte dedicada al diseño incluía una extensa y completa descripción de seis elevadores, cuatro estadounidenses y dos canadienses. Otro de los registros corresponde a **Die Künstlerische Gestaltung der Eisenbetonbauten**, del ingeniero austriaco E. Von Mecneseffy, publicado en Berlín en 1911. El tema era la creación de formas artísticas en la construcción en hormigón armado por medio de una extensiva selección de soluciones y ejemplos comentados. En el apartado dedicado



► Silo norteamericano no
identificado
Vers une architecture

¹⁰. Gropius, Walter. **Apollo in democracy. The cultural obligation of the architect.** McGraw Hill Book company, New York, 1968, p. 174. Allí sostiene "Después de la Exhibición de la Bauhaus, nos encontramos por primera vez en París en el Café des Deux Magots y discutimos planes para una villa contemporánea de 3.000.000 y la idea de estandarización y prefabricación de viviendas en la que estábamos interesados por aquel tiempo. También le entregué fotos de los silos americanos que había coleccionado y publicado en el anuario del Werkbund, 1913, y que él volvió a publicar en su **Vers une Architecture**".

140

a los *contenedores*, se presentaba la fotografía del silo de ladrillos de Bunge y Born en Buenos Aires, que luego se reproduciría ilustrando los textos de Gropius, Le Corbusier y tantos otros. Refiriendo a la precisión arquitectónica que permite el hormigón, comenta que el camino viene marcado por las grandes construcciones de este tipo afirmando que si bien, "la coronación está poco lograda como modo de construir, y la progresión de celdas por sí misma carece todavía del tamaño y por añadidura de la animación necesaria. Diferente es la forma de las celdas circulares, que proviene de una consideración técnica superior, y como es conocido, deviene convenientemente en una belleza austera". Pero quizás la fuente más concurrida por los órganos de difusión de la arquitectura moderna haya sido la tercera edición del **Grain Dealers Journal**, en 1913 que incluye miles de imágenes de silos, entre ellas del silo Bunge y Born, el Harbours Commissioners de Montreal, el American Malting Co. de Buffalo, el Washburn-Crosby de Minneapolis, el B&O de Baltimore, y el Grand Trunk de Fort William.

Las fotografías serían el medio para que se convirtieran en una imagen canónica de modernidad

Las imágenes recorrieron un extenso camino, coincidente con la constitución sobre ellas de un sistema de significaciones. El primero y muy eficaz fue la de Gropius, usándolas deliberadamente para despertar la necesidad de un nuevo enfoque en la arquitectura; junto con las interpretaciones de Le Corbusier y Mendelsohn pondría a los elevadores en el centro del debate sobre los sentidos y características que debía asumir.

Respecto a las fotografías usadas por Le Corbusier, Gropius sostenía que se las había entregado en su encuentro en el Café des Deux Magots en París en 1923, cuando en realidad el encuentro parece haber sido en 1931 y las imágenes ya habían sido publicadas en **L'Esprit Nouveau** mucho antes.¹⁰ Al respecto cuenta Ozenfant en sus memorias, reclamando crédito por su publicación, que le habían sido enviadas por su amigo, el escritor Henri-Pierre Roché, desde América: "monumentales edificios por entonces perfectamente desconocidos en los medios artísticos de Francia. Yo quedé capturado por su majestuosidad, ciertamente tenían casi el corte y la pureza del templo de Luxor y una admirable sobriedad de formas: muy puristas sin quererlo!". Incluso se adjudica la intervención sobre las imágenes: "Yo transformé, por aquí y por allá, el coronamiento de esas baterías de cilindros monumentales como torres de fortaleza, aquellos frontones a la griega: el ingeniero, o algún arquitecto rastreador, trato de embellecer el puro trabajo del técnico: como si fuera posible embellecer un huevo! Yo borré con aguada esas

▼ Elevador N°2, Montreal, 1912 Vers une architecture



¹¹. Amedéé Ozenfant, **Memories 1886-1962**, Editions Seghers. Paris 1968. pp. 113 y 116.

¹². Ver: Colomina, Beatriz, **Privacy and publicity, Modern architecture and mass media**. MIT Press. Cambridge Mass, 1994.

excrecencias, y todo devino puro, o más bien volvió a ser lo que era”¹¹

Sin embargo, es claro y evidente que al menos una gran parte de las fotos publicadas en **Vers une Architecture** provenían del artículo de Gropius y que habría hecho con ellas lo mismo que con otras tantas imágenes, recortadas de catálogos y publicaciones cotidianas, publicarlas en un nuevo contexto de interpretación, como operación mediática.¹²

La circulación de las imágenes dentro del mundo de la vanguardia fue muy frecuente. Las fotos de los silos fueron recurrentemente publicadas, incluso idénticas imágenes publicadas casi al mismo tiempo registran diferente procedencia. Baste como ejemplo: la imagen del elevador Grand Turnk aparecía en **Uj művészek könyve** como clisé de E. Diederichs-Verlag, cuando **Ma** no consignaba la fuente. En **L'Esprit Nouveau** tampoco hacía registro pero su publicación en **De Stijl**, en 1921, sin citación de procedencia, motivaría un intercambio epistolar y la ruptura entre Theo Van Doesburg y Le Corbusier. Su disseminación en tantas publicaciones, y los conflictos desatados por pretensiones de propiedad -en realidad más relativas a la novedad- no hacen más que significar cuan apreciadas eran.

Una serie de alteraciones serían necesarias para afirmar la condición del objeto proveniente del mundo nuevo sin que otros datos empañaran la interpretación pretendida. Le Corbusier y Ozenfant transformarían las imágenes presentadas por Gropius con al menos dos intervenciones destinadas a exaltar la condición objetual de los elevadores, a fijar la atención en ellos mismos y sus características puristas. En el silo de Bunge y Born, con un acto de prestidigitación, harían desaparecer con tempera blanca los fuertes tímpanos que remataban, repetidos en línea corrida, la sucesión de cilindros y suplantaría imaginariamente los ladrillos -claramente visibles- por hormigón armado. En la fotografía del Harbours Commisionners Elevator N° 2 hacen desaparecer la cúpula y parte de la base del Marché Bonsecours, un edificio neoclásico construido en 1844 que había sido durante un tiempo sede del Parlamento de Canadá.

No sólo era necesario cancelar todo vestigio de la tradición. Las alteraciones parecían asumir el significado de un acto capaz de exorcizar de la magnífica construcción el gesto decorativo que la hacía participe de condiciones evocativas, o de anular toda la elocuencia del clasicismo que podía infiltrar la interpretación de los elevadores como “frutos de la nueva época”.

El momento de la interpretación canónica llegaría con su publicación intensiva en diferentes publicaciones periódicas de vanguardia.

Asumía su condición de objetos provenientes del mundo de la ingeniería, y por tanto de la ciencia y de esa calidad de síntesis y reducción de formas consignada por su condición matemática y geométrica. También su valor como elementos con ritmo y proporción y su condición constructiva por la capacidad del hormigón armado como dador de forma. Finalmente su capacidad de consignar en la forma misma las condiciones objetivas, universales e internacionales, que liberan al arte de la subjetividad y lo transportan al mundo colectivo.

Pocos de los que publicaron insistentemente las fotografías tuvieron la experiencia directa de su conocimiento. Al parecer sólo Mendelsohn los visitó expresamente. Para casi todos, la fotografía se convirtió en el instrumento que revelaba las condiciones que aspiraban para la arquitectura moderna. Al reconocimiento de las condiciones de los objetos por medio del registro fotográfico se le asignó la capacidad de entendimiento de la objetividad de la forma.

142



¹³. Horacio Torrent, **Signos Modernos y Territorio: el elevador de granos y el paisaje del cereal**. Tesis Magister en Arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 98.

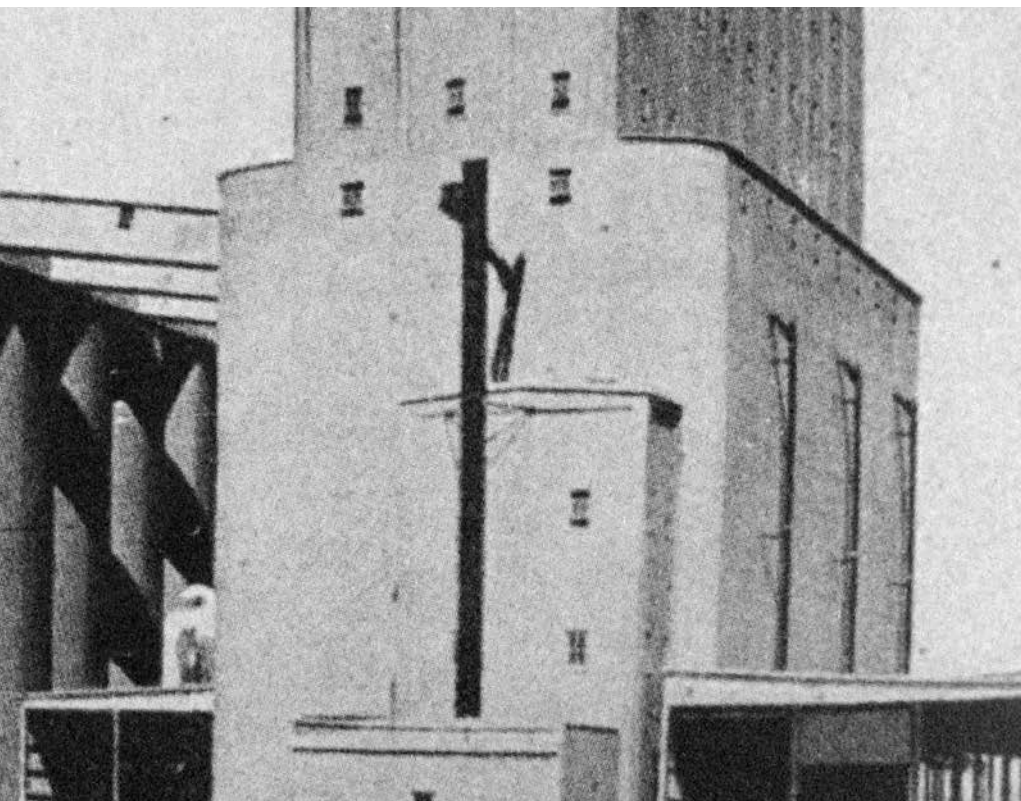
3.

No hubo publicación posterior a la de Gropius que fuera tan importante e influyente como ese primer número de **L'Esprit Nouveau**, y luego, **Vers une architecture**. No se puede obviar que en el momento de iniciar la revista, Ozenfant y Le Corbusier trabajaban, simultáneamente, en el establecimiento del universo purista. Se aproximaban a la determinación de las sensaciones primarias -objetivas- respecto a las secundarias -subjetivas y culturalmente establecidas-; es decir, a la conceptualización de los *objet-type*. Los sólidos platónicos se convertían en los protagonistas del universo purista y los elevadores representaban perfectamente esa concepción de forma.

Los elevadores presentados en *Trois rappels* eran, en gran parte, los que había publicadlo Gropius en el **Jahrbuch**: el Grand Trunk, el Bunge y Born, el Harbour Commisioners N° 2 de Montreal, y el Dakota de Buffalo. Se agregaban el Canton Elevator Annex N° 3 de Baltimore, el Canadian Government Elevator de Calgary y otros tres no identificados -uno de ellos también en Baltimore.¹³

Las definiciones con que se relacionaba las imágenes eran directas: "Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros

▼ **Canadian Government Elevator, Saskatoba, 1910**
Vers une architecture



o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son “formas bellas, las más bellas”. Sin embargo, también representan un cierto desplazamiento desde las formas perfectas y absolutas del purismo hacia una voluntad de materializarlas: la referencia al cálculo y a las “condiciones físicas ineluctables, irrefutables” así lo indican. Los textos posteriores establecerían la posibilidad de la comparación de estas “magníficas primicias del tiempo nuevo” con aquellas obras de la antigüedad consideradas clave en el discurso sucesivo: especialmente el Partenón, aquella “máquina de conmovir”. Bajo las imágenes del Partenón, esa “pura creación del espíritu”, repetirá su máxima: “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”.

Resulta claro el predominio de la imagen de la máquina en gran parte de las manifestaciones artísticas de los inicios del siglo XX.

Asume al menos dos sentidos, es leído y admirado en su propia condición objetiva, de mecanismo y por su capacidad de ser reproducido en serie. Dos sentidos que por momentos parecen corresponder a mundos contrapuestos: uno asignando belleza a todo lo que hasta el momento era considerado fuera de ese campo; el otro reclamando una racionalidad profunda en la concepción del mundo y de las cosas.

En medio de la estética que promueve la vanguardia, donde prevalecen los momentos intelectuales de una racionalidad superior, abstracta y universal por sobre cualquier reducción emotiva o sensible, la máquina y sus partes, los elementos surgidos con un fin preciso, utilitario y definido, son capaces de convocar en los vanguardistas esa convicción estética rehuida. Tal vez porque tenían la capacidad de representar una segunda naturaleza artificial y universal; esa *Gesamtkunstwerk*, a la que se aspira.

Es difícil pensar que un elemento tan utilitario como el elevador de granos se reconociera como obra de arquitectura sin que mediara una operación que tendiera a resignificarlos. Uno de los sentidos asignados, proviene de esa condición racional que se desprende de la lección de la máquina.

Si la máquina es un objeto de admiración y confiere a la vanguardia un campo de ilusión creativa; es Le Corbusier quien establecerá claramente su conceptualización como sentido de acción, en *L'art décoratif d'aujourd'hui*, publicado en París en 1925: “El milagro de la máquina reside en haber creado órganos armoniosos, es decir, órganos de una armonía que se acerca a la perfección, con la extensión que han sido purificadas por la experiencia

▼ Dakota elevator, Buffalo, 1910
Vers une architecture



14. Ozenfant/ Le Corbusier, **Acerca del Purismo. Escritos 1918/1926**, El croquis Editorial, Madrid, 1984. p.27.

15. "Nadie niega hoy a la estética el que se desprenda de las construcciones de la industria moderna. Cada vez más, las construcciones industriales, las máquinas se establecen con proporciones, juegos de volúmenes y materias tales que muchas de ellas son verdaderas obras de arte, porque comportan el número, es decir el orden" *Ibidem*, p.49

16. *Ibidem*, p.74.

17. *Ibidem*, pp.20-28.

18. "...el purismo ha traído a la luz la ley de la selección mecánica. Según esta ley, los objetos tienden hacia un tipo determinado por la evolución de las formas entre el ideal de máxima utilidad y la satisfacción de las necesidades relativas a la fabricación económica, formas que se adaptan inevitablemente a las leyes de la naturaleza. Este doble juego de leyes ha desembocado en la creación de cierto número de objetos que pueden clasificarse, pues, de normalizados." Ozenfant & Jeanneret. **La peinture moderne**, Paris, 1926

19. Reyner Banham, **Teoría y diseño en la primera era de la máquina**, Paidós, Buenos Aires, 1985. pp. 218-220.

ya la invención". Pero la armonía residía en el sustrato de pensamiento que se hacía evidente en la máquina, la organización de sus partes y su correlación para un fin productivo: el cálculo y su expresión gráfica en la geometría, que habilitan una nueva experiencia de lo real, una experiencia objetiva. Retoma así lo enunciado como fundamento en **Après le Cubismo**: "Ya hemos dicho que lo más característico de nuestra época es el espíritu industrial mecánico, científico. La solidaridad con el arte y con el espíritu no debe conducir a un arte hecho con máquina, ni a figuraciones de máquinas. La deducción es diferente: el estado de espíritu que procede del conocimiento de las máquinas proporciona visiones profundas sobre la materia, por consiguiente sobre la naturaleza".¹⁴

Avanzan luego cualificando la importancia de las construcciones industriales en el nuevo mundo de la arquitectura y el arte, donde la clave está en la correspondencia con el orden,¹⁵ cuya lógica profunda reside "el respeto a las leyes de la física, a las de la economía, (que) ha creado de siempre objetos altamente seleccionados, y que esos objetos contienen curvas matemáticamente análogas, de resonancias profundas".¹⁶ Estas ideas darán paso al predominio de los elementos primarios en la configuración de un mundo nuevo, habilitado por la unidad de objetivos del arte y la ciencia - "La ciencia es búsqueda de constantes y el arte la expresión de invariantes".¹⁷ aproximando una nueva versión de las condiciones de lo objetivo.

El *objet-type* era aquella figura o cuerpo capaz de ser portadora de propiedades invariables y fundamentales, capaz de ser reconocida en cualquier tiempo y lugar, universal y permanentemente, que provoca reacciones primarias y la excitación inmediata de los sentidos. Le Corbusier y Ozenfant proponen entonces, para el mundo de la pintura, la depuración de formas y el empleo de elementos primarios -la elección de *objet-types*-, que mediante una sintaxis regulada proponga un arte hecho de constantes plásticas capaces de responder a las propiedades universales de los sentidos.¹⁸

Como afirma Banham, es el *objet-objet* que platonizado como *objet-type* se entiende como un objeto absoluto.¹⁹ El objetivo estaba en ofrecer una emoción intelectual y afectiva, y por ello utilizaban elementos escogidos entre objetos existentes, extrayendo de ellos sus formas más específicas. Es allí donde la atención a los elevadores se presenta como la confirmación de esa búsqueda en un objeto ya existente. Pero ¿qué "depurar" en los elevadores si son casi un objeto tipo? Su constitución por cilindros y cuerpos rectangulares, sus restringidas leyes de composición y su capacidad de provocación plástica están

20- Ozenfant/ Le Corbusier. **Acerca del Purismo**, op.cit., p.27.

21- Sontag, Susan. **Sobre la fotografía**, Random House Mondadori, Barcelona, 2008, p.122.

22- Lewis Hine, " Social Photography, How the Camera May Help in the social Uplift". **Proceedings National Conference of Charities and Corrections**, junio 1909.

más allá de sus condiciones de producción, su cálculo o su función. "Hechos rigurosos, figuraciones rigurosas, arquitecturas rigurosas, formales, tan pura y simplemente como lo son las máquinas".²⁰

Son muchas las referencias inmediatas que el elevador puede cruzar con el concepto de *objet-type* más allá de su mera condición de objeto surgido de la geometría o el cálculo y producido masivamente. El elevador está constituido por elementos primarios, con preeminencia de las líneas rectas y curvas, y dispuestos en relación de unos con otros "desencadenando asociaciones sinfónicas"; un principio de orden hecho perceptible por el ritmo de la repetición idéntica de cilindros; una ecuación equilibrada: la composición que contrapesa la dinámica de la vertical de los cilindros por la horizontal de la repetición de módulos que regularizan el ritmo, fundamentales y necesarios para la construcción del elevador. Los elevadores se convierten en la representación misma de un objeto absoluto, producido por las posibilidades de la máquina, compuesto con otros tantos objetos producidos en serie y puestos uno al lado del otro que, concebido por las razones del cálculo, las leyes de la física y las de la economía, aloja en su interior una máquina derivada de la primera que puso en marcha la idea de línea de producción. Al mismo tiempo, son todavía formas elementales, simples claramente reconocibles y que "desencadenan sensaciones constantes", con una restricción figurativa en la propia concepción económica del artefacto y un universo reducido por los números.

146

7.

La fotografía fue por mucho tiempo el registro objetivo de la realidad. Una imagen impresa lograda a través de una máquina, la cámara, con la maravillosa capacidad de reproducir el mundo tal como se lo observaba. Como sostuvo Susan Sontag, "la fotografía es tanto una técnica ilimitada para apropiarse del mundo objetivo como una visión solipsista de la identidad singular. Las fotografías muestran realidades que ya existen, aunque solo la cámara puede develarlas. Y muestran un temperamento individual que se descubre mediante el recorte que la cámara efectúa en la realidad".²¹

En 1909, Lewis Hine, refiriéndose a la fotografía social, advertía sobre la condición realista que implicaba: "continúa contando una historia en la forma más condensada y vital. De hecho, es a menudo más eficaz que lo que habría sido la realidad porque en el cuadro lo no esencial y los intereses en conflicto se han eliminado. La imagen es la lengua de todas las nacionalidades y de todas las edades".²²

Sin embargo, es posible también pensar que el medio fotográfico cualificaba los objetos representados. El grupo

▼ Silo norteamericano no identificado
Vers une architecture



²³. Ver: Alfred Stieglitz, **Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917**. Taschen Verlag. Köln, 1997.

²⁴. Max Weber, "The Fourth dimension from plastic point of view", **Camera Work** 31, 1910.

²⁵. Paul Strand, "Photography", **Camera Work** 49/50, 1917.

²⁶. Paul Haviland, "Comments on The Steerage", **291**, N° 7-8 Sept-Oct. 1915.

formado en torno a Alfred Stieglitz y **Camera Work**, la revista más influyente de la vanguardia de la fotografía norteamericana, proponía también estas posibilidades de lectura.²³

En el número 31, en 1910, Max Weber destacaba el valor de una cuarta dimensión que podía ser descripta como "la conciencia de un gran y arrollador sentido de las magnitudes espaciales en todos los sentidos al mismo tiempo, y que es traído a la existencia por los tres modos conocidos de medida".²⁴ Esta dimensión existía afuera y en presencia de los objetos, y en el espacio que los envuelve captado por la fotografía. "Sueños realizados a través de significados y sentidos plásticos, eso son las pirámides y los templos, el Acrópolis y las estructuras del Palatino, catedrales y escenarios, túneles, puentes y torres, estos son todos materia en el espacio (y espacio al mismo tiempo), ambos en uno solo e inseparable". Weber integraba así las estructuras utilitarias al mundo del arte y exponía una de las características que más fuertemente afirmarían los maestros modernos sobre los elevadores: la dimensión de su significado, "la inmensidad de las cosas, la dimensión del infinito", en sus palabras.

En 1917, Paul Strand, escribía que la fotografía era primera y única contribución de la ciencia al arte cuya contribución era una absoluta y no cualificada objetividad.²⁵ El problema del fotógrafo era considerar las limitaciones y potencialidades de su medio, siendo la honradez, el respeto por la cosa delante de él expresada en términos de claroscuros, el requisito de una expresión viva. Y era en la organización de esta objetividad donde se incorporaría el punto de vista del fotógrafo: "Los objetos pueden ser organizados para expresar las causas de las cuales son efectos, o pueden ser utilizados como formas abstractas para crear una emoción sin relación a la objetividad como tal".

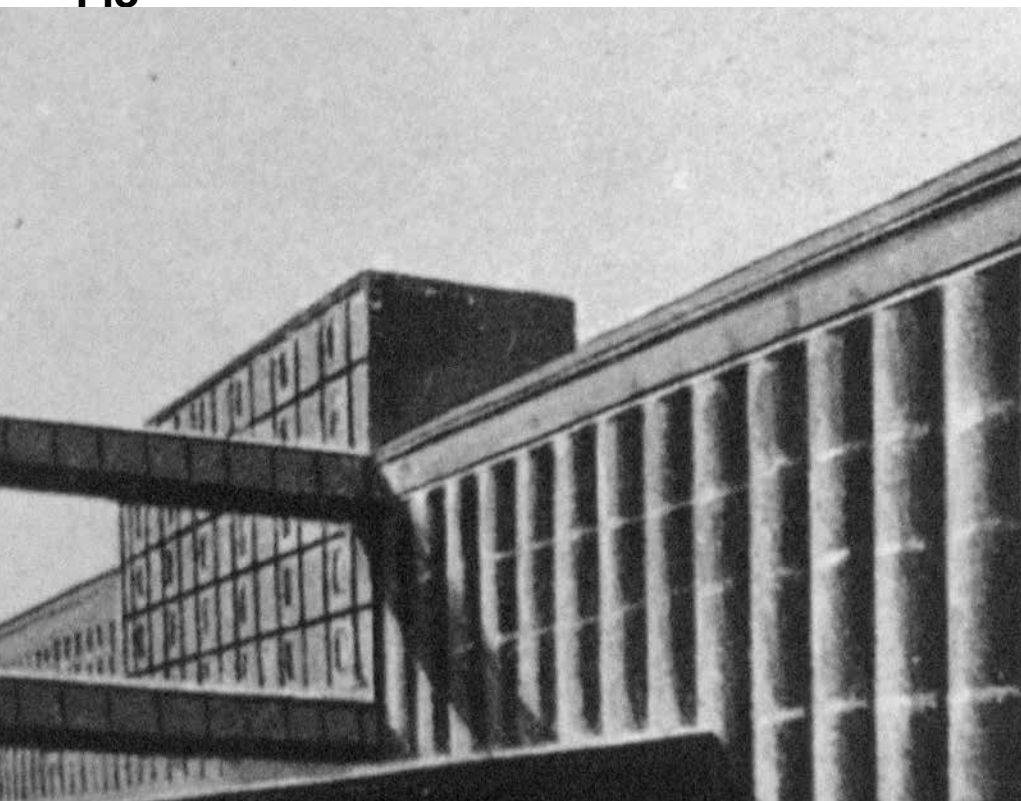
Gran parte de las ideas en relación a la condición objetiva provenían de una reacción contra la consideración "artística" de la fotografía.

En septiembre de 1915, la revista **291** publicó *The Steerage*, la fotografía más famosa de Stieglitz, con dos comentarios. El de Haviland hacía un elogio de la máquina: "Vivimos la edad de la máquina. El hombre hizo la máquina a su propia imagen. Ella tiene miembros que actúan; pulmones que respiran; un corazón que golpea; un sistema nervioso por el que corre electricidad. La fotografía es la imagen de su voz; la cámara la imagen del ojo".²⁶ El de De Zayas consideraba que Stieglitz había superado al "Arte": "esa palabra idiota que ha dominado todo durante siglos y que en realidad no expresa más que una condición mental, un estado de inconsciencia". Y que en tanto "Un grupo en

hombres en Francia ha inundado nuestro mundo interior con la luz de una nueva expresión plástica. Stieglitz en América, por medio de la fotografía, nos ha mostrado, tanto como es posible, la objetividad de nuestro mundo exterior. Hablo de esa fotografía en la que el genio del hombre deja a la máquina todo su poder de expresión. Para ello es sólo así que podemos alcanzar una comprensión de pura objetividad. La verdad objetiva tiene prioridad sobre Stieglitz en su trabajo. Por medio de una máquina él nos muestra la vida exterior".²⁷

La influencia de Stieglitz aparecería claramente expuesta en las fotografías tomadas por Erich Mendelsohn para publicar en **América**. Sus fotografías urbanas —principalmente de Manhattan— habían sido ampliamente difundidas en Alemania durante la primera década del siglo. Estaban marcadas por la ausencia de la tensión artística que superponía búsquedas de la pintura a la fotografía y era ejercitada en el énfasis en la pureza y un cierto naturalismo, y deben haber sido objeto de atracción para los arquitectos europeos fascinados por el fenómeno americano.

Las posiciones de los arquitectos en torno a la fotografía revelan más de una conexión con los enfoques difundidos **Camera Work**, tal vez conocidas en los círculos del arte en



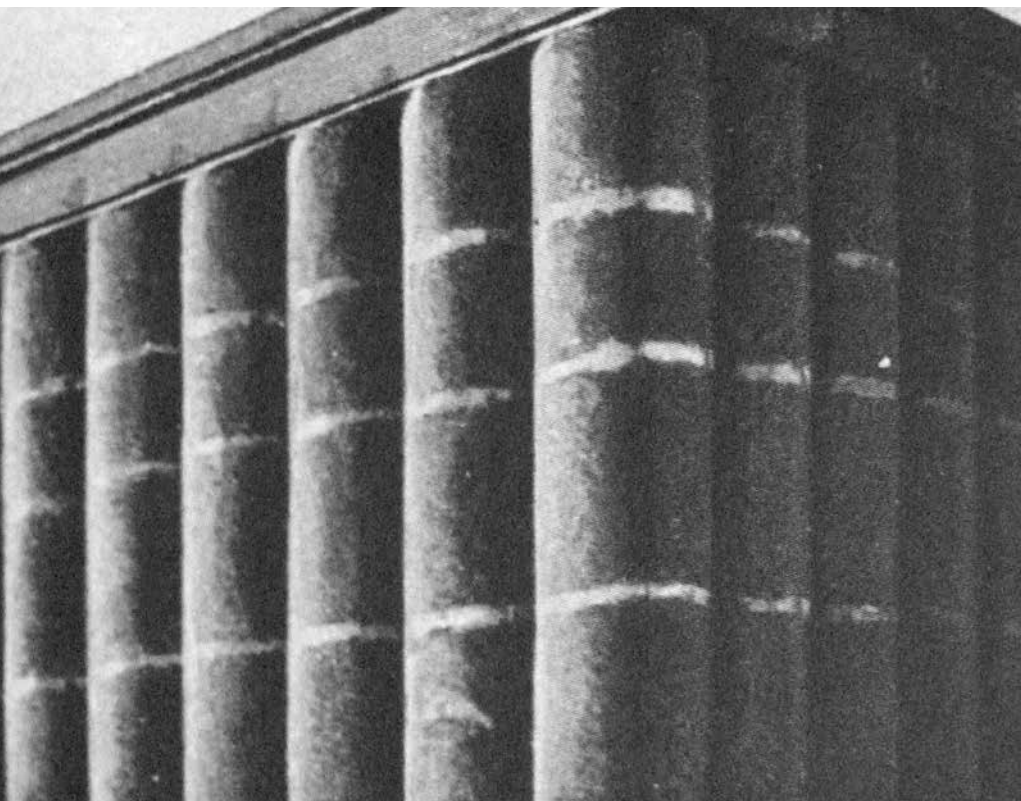
²⁸ Marius de Zayas, "Photography",
Camera Work 41, 1913.

París. En 1913, Marius de Zayas publicó allí dos artículos consecutivos.

El primero, *Photography*, establecía una nueva concepción de la fotografía en relación con el arte. Desde su punto de vista -y nótese las mayúsculas- "Fotografía no es Arte. No es incluso un arte. Arte es la expresión de la concepción de una idea. Fotografía es la verificación plástica de un hecho. La diferencia entre Arte y Fotografía es la diferencia esencial que existe entre la Idea y la Naturaleza. La Naturaleza inspira en nosotros la idea. El arte, con la imaginación, representa esa idea para producir emociones".²⁸

Según De Zayas, el intelecto había ya completado el círculo del arte y todas sus manifestaciones se repetían como en la traza de una curva cerrada; pero la fotografía había logrado escapar por la tangente, "mostrando una nueva manera de progresar en la comprensión de la forma". El propósito original del arte, sustanciar la concepción religiosa, ya se había desintegrado anulando todo misterio, y desde hacía tiempo sus formas eran el resultado de la adaptación de otras que habían existido antes. Sólo la producción de Picasso revelaba el análisis plástico de la forma artística, aunque sin llegar a una síntesis definitiva; algo que Ozenfant y Le Corbusier también expresarían en **Après le Cubisme**.

▼ **Bunge y Born, Buenos Aires,**
1903 retocado
Vers une architecture



Insistía en una concepción realista de las formas artísticas y reconocía que la imaginación necesitaba del principio concurrente de la memoria, porque -y aquí la relación con el purismo es explícita- "los elementos adquiridos por la percepción y por las facultades reflexivas, presentados en la mente por la memoria, toman una nueva forma bajo la influencia de la imaginación" y porque "la memoria, esa facultad concurrente de la imaginación, no conserva el recuerdo de la representación substancial de la forma, sino solamente su expresión sintética".

Avanzaba aún más en razonamientos que tomarían forma en los manifiestos puristas: para apreciar completa y correctamente la realidad de la forma, era necesario conseguir en un estado de conciencia perfecto, en el cual la acción del hombre no entre como factor principal, y la fotografía era el único proceso para lograrlo: un fotógrafo con una vista tan clara de las cosas como para "entender y sentir la belleza de la realidad de la forma". Para De Zayas, "el Arte presenta lo que podemos llamar la verdad emocional o intelectual, la fotografía, la verdad material", proveyendo al hombre moderno de un gran elemento de orientación: "La fotografía representa Forma tal como es requerida por el progreso actual de la inteligencia humana (...). En esta época de acercamiento a la verdad a través de materialismo, la fotografía viene a suministrar la verdad material de la forma. Esta es su verdadera misión en la evolución del progreso humano".

150

El segundo artículo, *Photography and Artistic-Photography* es aún más radical.²⁹ Centrado en la condición de verdad material y realidad, aproxima la fotografía a la ciencia y propone dos líneas de entendimiento para el trabajo del fotógrafo: exponer los objetos tal cual son, y envolverlos de una idea para hacerlos "artísticos". Para él, la fotografía no es Arte, cuando usa la cámara sin ideas preconcebidas, como un medio para penetrar la realidad objetiva de hechos; pero pueden ser hechas para serlo. La fotografía no proviene del mundo del arte sino de los aportes del desarrollo maquinista, no es un nuevo sistema de representación de la forma, sino la negación de todo sistema representativo: "es el medio por cuál el hombre de instinto, de razón y de experiencia se acerca a la naturaleza en orden a alcanzar la evidencia de la realidad". Pero tiene razones en sí mismas que la relacionan con la producción formal, constituye "la ciencia experimental de la forma". Su objetivo es encontrar y determinar la objetividad de forma, obtener la condición del fenómeno inicial de la forma que, bajo el dominio de la mente de hombre, crea emociones, sensaciones e ideas. Como ejemplos propone la lectura de los trabajos de Steichen y Stieglitz. Si el primero, la fotografía ha sido expresión de un sistema de representación, del realismo; para el segundo, la vía ha sido

³⁰-Ver Joel Snyder, "Some thoughts on photography and architecture", **Archetype V2** N° 2/3, 1981, p.12; y Jeffrey Browing, "Modern Architecture and Photography: a symbiotic relationship", **Archetype V2** N° 2/3, 1981, p.60.

³¹-No se tiene conocimiento de la influencia o diseminación del texto de Mario de Zayas, pero por la cercanía en sus aproximaciones retóricas y sobre todo por sus dichos parece haber sido conocido por Le Corbusier, o al menos por Ozenfant, para su formulación acerca del purismo. En todo caso, de Zayas había reconocido en el primer número de **291**, que conocía los trabajos de Ozenfant.

la eliminación del sujeto en la representación de la forma en la búsqueda de la "pura expresión del objeto".

La opción del grupo americano queda clara: el fotógrafo artístico envuelve la objetividad con una idea, el fotógrafo, en cambio, expresa la pura objetividad. El objetivo del primero es el placer; el del segundo, el Conocimiento. La ciencia sólo hace llegar al entendimiento humano la condición de los fenómenos; mientras que sólo la fotografía "ha iniciado al hombre en el conocimiento del fenómeno de la Forma".

8.

Las primeras fotografías de silos publicadas poco tenían que ver con la fotografía artística; eran imágenes tomadas para ser apreciadas en un medio técnico especializado, relacionado principalmente con el hormigón armado, el comercio de granos o la construcción misma de los elevadores. Sin embargo, la condición fotogénica de los objetos y la habilidad de los fotógrafos, los hacía aparecer en el registro de su significado estético.

Ya en la primera década del siglo, la fotografía se había convertido en el mejor recurso de información visual y su capacidad de evidencia sintética de la forma correspondía perfectamente a la búsqueda de abstracción y características objetivas de los maestros modernos.³⁰ Para Strand, la fotografía integraba una "absoluta y no cualificada objetividad"; para De Zayas era la "ciencia experimental de la forma".

La fuerte correspondencia entre estos textos y los de Ozenfant y Le Corbusier parecen haber sido más que mera coincidencia. En los hechos, la operación purista, centrada en el mundo de la percepción, asumía las condiciones que la fotografía revelaba sobre la forma.³¹ La unidad de objetivos de arte y ciencia declamada por el purismo tenía claramente su antecedente en la fotografía. El estado de conciencia perfecto que era necesario a la fotografía, también lo era para el purismo.

En la fotografía la imagen arquitectónica era literalmente "dibujada por la luz". La conocida frase de Le Corbusier había tomado cuerpo a través de la fotografía. Para Gropius, la forma se plasmaba por medio de los "mínimos particulares", los "claros contrastes" y la "unidad de forma y color", todas ellas características que, si bien percibidas a través del ojo, la fotografía había hecho conscientes.

El hallazgo de las fotos de los silos debe haber sido fortuito, como si ellas mismas fueran objetos encontrados al azar en manuales fascinantes. Deben haber provocado un golpe estético de consideración en Gropius, Le Corbusier y Ozenfant. No sólo descubrieron los silos, sino

principalmente fotografías objetivas que fueron cargadas de sentido estético, por su novedad y por la oportunidad que propiciaban para captar los recursos de la ciencia y la técnica para el arte y la arquitectura.

Los silos eran objetos “nuevos” recién aparecidos en el paisaje, producto de una disciplina nueva -la ingeniería-, que podrían convertirse en ejemplos claros y concretos para el cambio y la renovación de la arquitectura. Además eran “práctica desnudez de la forma que se convierte en belleza abstracta”, según Mendelsohn; volúmenes puros sobre la superficie “provocando en nosotros emociones arquitectónicas” al decir de Le Corbusier.

Objetos nuevos, cuya observación directa era reemplazada por la lectura de la fotografía, porque ella daba cuenta de la verdad de la forma. La captación de objetos directos de la ciencia estuvo mediada por la fotografía; el cambio de la luz sobre sus volúmenes que los revelaba como imágenes claras y tangibles, había sido captado por la cámara. Pura objetividad de la realidad que se reproducía en la imagen. En 1920 ya estaba claro algo que Weston escribió hacia 1930 -32: “los viejos ideales se resquebrajan en todos los bandos, y la visión precisa e imparcial de la cámara es, y lo será aún más, una fuerza mundial en la revaloración de la vida”.³²

152

Los iconos modernos, entre los que se encontraban los silos, derivaban todos de la misma concepción del trabajo intelectual: de la economía de medios y recursos, de la economía de forma. La belleza estaba correspondencia con la necesidad, con la construcción misma expuesta tal como resultaba de la necesidad. Representaban los objetos tipo con los que la arquitectura podía trazar el nuevo estado.

Lo que estos objetos planteaban era la posibilidad de captar para la arquitectura el capital simbólico de la ingeniería en la manera de pensar el objeto desde la objetividad matemática del cálculo; pero lo que en síntesis captaron fue la objetividad de la fotografía. Las fotografías de los elevadores, tal vez más que los propios elevadores, constituyeron una toma de conciencia de la condición de objeto que la arquitectura moderna asumiría más tarde. Su elementariedad aparecía con total fuerza monumental, pudiendo así convertirse en un paradigma de la nueva forma de pensar la arquitectura, y la fotografía fue el instrumento capaz de revelarla.

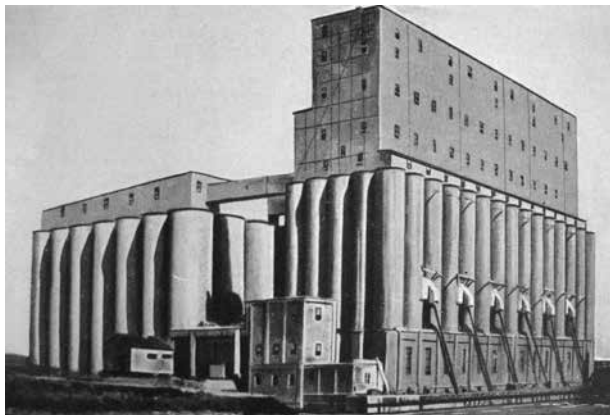
La fotografía ponía en descubierto la unidad entre condición objetiva y condición estética, que rondaba la concepción de las formas fotografiadas. El valor propio del objeto era exaltado por el medio fotográfico, que además imponía su condición artística. Los elevadores eran, sin duda, elementos claves para la exaltación del fenómeno de la forma por medio de la fotografía; su objetividad y su

prestancia dispuestas para ser fotografiadas, permitía registrar esa dimensión del infinito que los convertía en sublimes.

La interpretación quedaba radicada en los comportamientos de la luz en el objeto, lo que De Zayas llamaba la iniciación en el conocimiento del fenómeno de la Forma. La objetivación como proceso de constitución de un objeto que no ha existido con anterioridad fundaba una nueva manera de ver, y una relación problemática entre fotografía y arquitectura que todavía comparece.

Trois rappels contenía algo más que una mera apelación al volumen. Las fotografías de los silos -en su condición realista y objetiva- aportaban la prueba empírica de la condición del volumen y lo que el objeto prometía a la nueva arquitectura. La capacidad de la forma pura de objetivar los valores artísticos que había sido asignada a los silos quedaría por bastante tiempo rondando las condiciones de producción de la forma de la arquitectura del siglo XX.

► Grand Trunk Pacific Elevator,
Ontario, 1910
Vers une architecture



LA GEOMETRIA LAS HUELLAS DEL PROYECTO

154

¹-El texto aparece recurrentemente citado en ámbitos diversos y al interior del círculo de la arquitectura; para dar un ejemplo, Auguste Perret comienza con una extensa página de **Eupalinos** la página preliminar de **L'Architecture Vivante**, otoño 1923

²-Para una presentación exhaustiva remitimos a nuestro trabajo "El fantasma de Eupalinos en la Arquitectura Moderna" en **Estudios del Hábitat N° 9** Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP, La Plata, 2007 (23-32).

CIC · UNR
Noemí Adagio

1

Paul Valéry (1871-1945) y Charles-Edouard Jeanneret (1887-1969): mundos, trayectorias y destinos bien distintos que se cruzan en 1923 cuando publican dos obras sobre arte y arquitectura que tuvieron, luego, alcance internacional. Es probable que se conocieran, y es más que probable que Valéry conociese **L'Esprit Nouveau**, donde Jeanneret y Ozenfant escribían sobre arte y Le Corbusier y Saugnier sobre arquitectura.

Releer **Vers une architecture** y volver a Le Corbusier de la mano de Paul Valéry y de los recursos por él desplegados en **Eupalinos ou l'Architecte**,¹ es más que basarse en la coincidencia circunstancial de dos textos de influencia innegable; es una posibilidad de recuperar ciertas representaciones de la disciplina y de su conocimiento.² Para reconstituir un sistema de pensamiento formulado hace ochenta años en un mundo prodigiosamente diferente del nuestro -y sin embargo, por las mismas consecuencias de esas ideas, tan cercano- debemos "fingir ignorar cosas que sabemos" y, a la vez, huir de todo lo que el *nombre* Le Corbusier nos sugiere y de las interpretaciones acumuladas sobre su figura y su obra.



3. “¿De aquellas máquinas, de aquellos trabajos, de aquellas flautas que los templaban con su música; de aquellas operaciones tan exactas, de aquellos progresos tan misteriosos y a la vez tan claros? ¡Qué confusión al principio, que luego dijérase adentraba en el orden! ¡Qué solidez, qué rigor nacieron entre hilos que fijaban los aplomos, y a lo largo de esas frágiles cuerdecillas, tendidas para que las rozaran en su encumbramiento hiladas de ladrillos!” Paul Valéry, **Eupalinos o el arquitecto** (traducción José Carner) Losada, Buenos Aires, 1944, p.68. En adelante citaremos de esta edición, p. 68.

4. “Pero todas esas delicadezas que miraban a la duración del edificio, poco eran en parangón con las discernidas para elaborar las emociones y vibraciones del alma del contemplador futuro de su obra”. (**Eupalinos**,75)

5. “Giro espiritual” es uno de los capítulos del libro de Kandinsky en la edición de Nueva Visión; en la de Paidós se traduce como “El cambio de rumbo espiritual”.

156

La relación Le Corbusier/Valéry se justifica en tres cuestiones fundamentales: el imperativo de la ‘visión’ para ser artista, la necesidad del conocimiento reflexivo y de una disciplina rigurosa sobre el propio hacer, y una búsqueda auto referencial para ser verdaderamente autor/ creador. Por otro lado, esta asociación permite mantenerse en el ambiente parisino y, a la vez, remitir a las nociones del mundo clásico que Le Corbusier pone a la par de la producción tecnológica contemporánea y al que Valéry remite para proponer una inquietud sobre el presente a través de un diálogo entre Fedro y Sócrates que transcurre en Atenas en un tiempo impreciso. El primero recordando lo que le contara un amigo mientras construía sus obras o rememorara otras, presenta temas del arte de construir y de imaginar edificios. Ellos inician su conversación preguntándose sobre el misterioso “gusto de lo eterno” que hace que se erijan templos y tumbas indestructibles para protegerse del olvido con “ilustrísimas ciudades e inútiles monumentos que admira la razón” cuando ella es la que ha sido capaz de concebirlos. Enseguida Fedro recuerda a su amigo Eupalinos, que había levantado el Templo de Artemisa la Cazadora en el Pireo y evoca sus paseos discurrendo sobre el rigor, el conocimiento y el orden.³ A partir de una fingida ignorancia sobre el complejo problema de la belleza, Fedro y Sócrates discurren siguiendo diversas perspectivas. Primero, desde las sensaciones y estados de éxtasis de la contemplación, que a Sócrates le parecen insuficientes para aclarar este tema central de la obra arquitectónica; y luego, desde la subjetividad del productor, se detienen en las medidas y armonía de las formas que el artista define, muchas veces sin la conciencia certera de estar siguiendo lo que le dicta su propio cuerpo y sus experiencias previas.⁴

En **Eupalinos**, el arquitecto se compara al geómetra que halló el modo de mezclar inextricablemente la necesidad y los artificios: “Sustituyen la naturaleza, contra la cual se esfuerzan los demás artistas, por otra naturaleza más o menos sacada de la primera, pero cuyas formas y seres todos no son sino al fin actos del espíritu: actos bien determinados” (**Eupalinos**, 147).

2

“Por el ordenamiento de las formas, el arquitecto obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu”, sostiene Le Corbusier. En relación a esta idea, vale la pena aludir a **De lo espiritual en el arte** (1912); un texto de referencia inevitable a la hora de iluminar el ‘giro espiritual’ experimentado en el campo artístico.⁵ Para Kandinsky lo espiritual radica en la idea de la creación como mirada del artista hacia su interior, frente a la crisis del mundo:

6. Wassily Kandinsky, **De lo espiritual en el arte y la pintura en particular**, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, p. 28.

7. "Quería a veces liberarse de este don sublime, de esta pesada cruz bajo la cual se doblega. A despecho de las burlas y del odio, se ata al pesado carro de la humanidad a fin de arrancarlo a las piedras que lo retienen y, con todas sus fuerzas, lo lanza hacia adelante". W. Kandinsky, **De lo espiritual...** op. cit., p. 17.

8. Kandinsky utiliza frecuentemente metáforas (de figuras geométricas) de difícil comprensión que Max Bill (1965) explica como la expresión de un ruso que utiliza el lenguaje oriental lleno de analogías y que resuelve el escollo del idioma por medio de asociaciones. Max Bill en "Introducción" a **De lo espiritual en el arte**, Paidós Estética, 2003

9. W. Kandinsky, **De lo espiritual...** op. cit., p. 102.

10. "Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres. Sin los poetas y los artistas, los hombres se aburrirían pronto de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo se derrumbaría con una rapidez vertiginosa... Todo se desharía en el caos." Guillaume Apollinaire, **Los pintores cubistas** (traducción Cuatrecasas de la reedición en 1921 de **Méditations esthétiques**, 1913), Buenos Aires, 2004, p. 40.

*Cuando la religión, la ciencia y la moral han sido sacudidas (esta última por la fuerte mano de Nietzsche) y cuando sus apoyos exteriores amenazan derrumbarse, el hombre aparta sus miradas de las contingencias exteriores y las vuelve sobre su interior.*⁶

Para Kandinsky, la literatura, la música y el arte son los sectores más sensibles en los que se nota el giro espiritual de una manera concreta ya que expresan la sombría imagen del presente e intuyen lo que otros no pueden. Sin embargo, es crítico respecto de la generalidad de artistas que por entonces, en varios "centros culturales", realizan obras "con el corazón frío y el alma dormida".

Que el artista se distingue por su diferencia y talento, es un tópico asociado al desarrollo mismo del arte; no obstante es interesante relacionar la idea que se expone en estos dos textos parejamente influyentes, cada uno en su campo. Según Kandinsky "surge infaliblemente un hombre, uno de nosotros, en todo nuestro semejante, que posee una potencia de "visión", misteriosamente infusa en él: *Ve y hace ver*" (subrayamos nosotros). Desde una clave expresionista con influencias románticas, el artista referido por Kandinsky querría liberarse de "ese don sublime".⁷ La diferencia con Le Corbusier es sustantiva y nada despreciable; su mirada es siempre positiva, la de un hombre despierto con sus ojos abiertos a un "metro setenta del piso", lejos de las pesadillas del sueño y las congojas de la vida.

Kandinsky desarrolla al final de su ensayo -cuyo texto es ambiguo y contradictorio en varios pasajes-⁸ una conclusión en algunos aspectos, anticipatoria:

*...nos aproximamos a la época en que la conciencia y la inteligencia intervendrán cada vez más en las composiciones pictóricas. El pintor se sentirá orgulloso de explicar sus obras y de analizar su construcción (a la inversa de los impresionistas que se jactaban de no poder explicar nada): el acto de crear se convertirá en una operación consciente. Digamos, finalmente, que este nuevo espíritu de la pintura se halla orgánica y directamente asociado al próximo advenimiento del nuevo Reino del Espíritu; el será el alma de la época de la Gran Espiritualidad.*⁹

Más allá de las especificidades artísticas que distinguen estas dos experiencias, es necesario destacar que Kandinsky transitará un camino de abstracción cada vez más alejado de una correspondencia con la 'realidad exterior' y Le Corbusier buscará y encontrará en ésta última, las 'formas abstractas' claves para una nueva construcción.

Por el mismo momento (1913) Guillaume Apollinaire estaba convencido de que poetas y artistas determinaban el carácter de cada época construyendo su "medida plástica".¹⁰ Sintetizaba el empeño de los 'pintores cubistas' dedicados

11. "Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados naturalmente, y por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio, que en el lenguaje figurativo de los modernos se indican todas juntas, brevemente, con el término de cuarta dimensión." G. Apollinaire, **Los pintores cubistas**, op. cit., p. 37.

12. Reyner Banham, **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina**, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977 [1960].

13. Emil Kaufmann, **De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome**. Editions de la Villette, Paris, 2002 [1933].

a hacer 'pintura pura' -que usaban el vocablo "pintura" para reemplazar al de retrato, naturaleza muerta, paisaje. Resumía el programa de estos artistas en la dedicación cuidadosa a un arte plástico completamente nuevo -que para ese entonces, no era tan abstracto como querían-, y señalaba que los artistas se sentían "llevados naturalmente, intuitivamente a preocuparse por las nuevas medidas posibles del espacio".¹¹

Meditaciones estéticas de Apollinaire, en relación a las ideas de Kandinsky, demuestra de manera elocuente las diferencias que habitaron las vanguardias en París y en Munich -donde el último residía cuando publicó **De lo espiritual...** Por supuesto, no se trata sólo de un problema de geografía cultural. Aquí interesa remarcar que la filosofía del arte expresada por Apollinaire (el ideario purista relacionado con la belleza, la depuración, eliminación de lo anecdótico y accidental por medio de la geometría), aparece enteramente aludida en los artículos publicados por Jeanneret y Ozenfant en **L'Esprit Nouveau** y persiste en **Vers une Architecture**. Banham ha caracterizado con dedicación -en 1960- el ambiente artístico parisino; pero curiosamente no le otorga a Apollinaire un lugar de trascendencia a pesar de haber sido un partícipe desprejuiciado del futurismo al surrealismo y un agudo observador de las posibilidades artísticas que se abrían.¹²

158

3

... para nosotros los griegos, todas las cosas son formas. Sólo sus relaciones conservamos; y como encerrados en clarísimo día, levantamos, parecidos a Orfeo, mediante la palabra, templos de ciencia y de sabiduría que bastarían a todos los seres razonables. Ese arte sumo exige de nosotros un lenguaje admirablemente exacto. El mismo nombre que le designa es también el nombre, entre nosotros, de la razón y el cálculo; una voz sola dice las tres cosas.

Eupalinos, 116

La definición corbusierana de la arquitectura como el "juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz" (1921), tantas veces repetida fuera del contexto preciso de su formulación, llevó a una visión reductiva -limitada a la recuperación de las formas elementales sacadas del 'jardín de Euclides', sin comprender el sistema de relaciones que proponía. La temprana interpretación de Emil Kaufmann (1933) ligándolo a Ledoux -para inscribir su tesis de la autonomía- fue quizás una de las primeras en sugerir tal reduccionismo.¹³ En realidad, Le Corbusier cuando refiere a las emociones plásticas que afectan los sentidos, alude centralmente a las relaciones entre las formas como señala la cita valeryana respecto del espíritu de los griegos. Valéry, obsesionado por el géometra, siempre pone a la cultura griega por encima de la romana y la judeocristiana, porque Grecia fundó la geometría.

14. "Ayer la geometría era cosa del espíritu y hoy está omnipresente en nuestro entorno visual (...) Y ahora todo esto nos sirve para alcanzar lo inasible, lo soñado." Jeanneret y Ozenfant, "La formación de la óptica moderna" reproducido en: **Acerca del Purismo. Escritos 1918/1926.** El Croquis Editorial, Madrid, 1994 (reproducido de **L'Esprit Nouveau** N° 21, 1924)

15. "Así como las nociones físicas de tiempo, longitud, densidad, masas, etc., no son en los cálculos más que cantidades homogéneas y sólo encuentran su individualidad en la interpretación de los resultados, del mismo modo los objetos elegidos y ordenados en vista de un efecto están como desasidos de la mayoría de sus propiedades y no las recobran sino en ese efecto, en el espíritu desprevenido del espectador." Paul Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci" [**Nouvelle Revue**, París, 1894] reproducido en: **Política del espíritu**, Losada, Buenos Aires, 1961

La alusión a la geometría que realiza Le Corbusier: "guiándose por el cálculo, los ingenieros utilizan las formas geométricas, satisfacen nuestros ojos mediante la geometría y nuestro espíritu mediante la matemática; sus obras marchan por el camino del gran arte", puede comprenderse a partir del fragmento valeryano como una geometría que puede ser vista, mejor dicho *inferida*, de las formas sensibles, de las formas construidas y que puede traducirse a una forma inteligible por una acción intelectual. Se trata más bien de una manera de *imaginar* (en Valéry) y una manera de *registrar a partir de la mirada* relaciones entre las formas (en Le Corbusier).¹⁴

Pero aún, una noción es fundamental para tratar de comprender cabalmente lo que proponemos. "No hay geometría sin palabra", sostiene Valéry -tema que no podía faltar, atendiendo a que el autor proviene de la literatura. Sin la palabra, las figuras son accidentales y no manifiestan ni sirven al poder del espíritu. Por eso a Fedro le importa discernir qué es y qué no es geometría, y le pregunta a Sócrates que le señala que las formas geométricas son "aquellas, entre las figuras, que huella son de esos movimientos que podemos expresar en pocas palabras":

Quando impones al movimiento de tu mano una ley exterior (por ejemplo simular dibujar un vaso en el aire) esa ley exterior, de seguir al modelo rige tu movimiento y el conjunto de la acción, lo convierte en un todo, que tiene su fin, su sanción y sus límites. O sea que en acto geométrico ando, pero no es geométrica la figura que de él nace. Esa acción de tratar de dibujar en el aire un vaso será una figura geométrica en tanto que semejanza pero no lo será en sí misma. (Eupalinos, p. 110)

Valéry termina este *excursus* sobre el poder de la geometría, considerando lo maravilloso de su generación: "Nada conozco más divino, nada más humano, nada más sencillo, nada con más poder."

En su trabajo sobre Leonardo, Valéry reconoce (1894) las "fruiciones de la construcción" que obtiene resultados particulares imposibles si no se emplearan un gran número de conceptos en apariencia extraños entre sí. Es conciente de las perspectivas conjugadas -la matemática y la geometría pero también la óptica y la mecánica- sin las cuales no podría imaginarse la compleja realidad de los espacios arquitectónicos.¹⁵

4

Oh, amigo mío, ¿no te parece, pues, admirable que vista y movimiento tan apretadamente se hallen unidos? (...) La vista me otorga un movimiento, y el movimiento me hace sentir su generación y los lazos del diseño. Movido estoy por la vista; enriquecido por el movimiento de una imagen; y la misma cosa me es dada, ya la aborde por el tiempo, ya la descubra en el espacio...

La mirada a los objetos y a las cosas implica, para Le Corbusier, prestar atención también a los espacios que los circundan cuyas propiedades -extensión y magnitud- determinan la percepción de las cosas mismas: presencia, escala, jerarquía. Por ejemplo -dirá Le Corbusier- una escultura adosada a un muro es absorbida por éste, pero colocada a dos metros de distancia le presta valor, efecto que podría llamarse “la irradiación del muro”.

Las relaciones entre las cosas dependen también de la materia, de la gravedad y de la luz; por ello la mirada cercana y lejana se consideran, a la vez, junto con el modo en que las cosas se interponen en el horizonte visual. De modo tal que pensar el espacio arquitectónico se convierte en una operación mucho más compleja que la forma resultante; porque el objeto definitivo queda aislado de todas las relaciones que lo ligaban en su concepción a los objetos cercanos y a los menos inmediatos. Sócrates le repetía a Fedro con insistencia: “el proyecto, bien separado está del acto; y éste del resultado”, para demostrarle la diferencia entre la creación artística y la de la naturaleza: “el árbol no construye sus ramas ni sus hojas; ni el gallo su pico y plumas”. (**Eupalinos**, pp. 141-142).

Le Corbusier extiende su mirada artística a objetos y productos que no forman parte del arte (aviones, transatlánticos) y una mirada plástica al arte antiguo sin escrúpulos historicistas. De este modo, el pasado desemboca en la historia, se hace presente (Le Corbusier lo hace presente) y por lo tanto está disponible para el futuro. En efecto, el mundo de Grecia -la Acrópolis y sus monumentos- es visto por Le Corbusier en un registro inédito para el campo de la arquitectura; sin embargo, las fotografías de Fred Boissonnas que circulaban desde 1914 son evidencias de un clima artístico que ya había instalado esa forma de mirar: la frontalidad perfecta, la ampliación de los detalles hasta la descontextualización, entre otras cosas que inducen una lectura abstracta del espacio arquitectónico y que Le Corbusier recrea en las descripciones de **Vers une Architecture**. No es necesario repetir aquí las descripciones que hace Le Corbusier de la Mezquita Verde en Brusela, de la casa del Nogal y la del poeta trágico, ambas en Pompeya. En ellas no sólo trata de demostrar que “el plan procede de dentro a afuera”, que la luz regula la impresión del espacio (su escala perceptiva); que es necesario considerar los muros y la luz que ellos refractan a veces, ocultan, otras. En *L'illusion des plans* -más allá de la crítica contundente a las ambiciones urbanísticas guiadas por vanidades que sólo tienen consuelo en el papel, jamás en la realidad- desarrolla sus ideas sobre el ordenamiento del plan dado en la jerarquía de los fines y en la clasificación de las intenciones que son siempre espaciales y arquitectónicas. No se detiene a hablar de usos ni de otras cuestiones; parece poseído por

▼ **Partenón. Sistema plástico**
Vers une architecture



16. “En resumen, en los espectáculos arquitectónicos, los elementos del lugar intervienen en virtud de su volumen cúbico, de su densidad, de la calidad de su materia, y son portadores de sensaciones bien definidas y bien diferentes (madera, mármol, árbol, césped, horizontes azules, mar cercano o lejano, cielo). Los elementos del lugar se elevan como muros ataviados en potencia de su coeficiente “cúbico”, estratificación, material, etc., como los muros de una sala. Muros y luz, sombra o luz, triste, alegre o sereno, etc. Hay que componer con estos elementos.” Le Corbusier, **Hacia una arquitectura**, Poseidón, Buenos Aires, 1958. (p. 154)

17. Fernández-Galiano, “La mirada de Le Corbusier. Hacia una arquitectura narrativa” en: **A&V** Nº 9, 1987 (28-35).

18. Beatriz Colomina, **Privacy and Publicity**, Cambridge and London, MIT Press, 1996 [1994].

19. Ver especialmente Juan José Lahuerta, “El año de Stuttgart” en **Alfred Roth: dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret**, Murcia, 1997 (95-147).

20. Cuyo fin, como ellos lo definieron era la “demostración de la posibilidad de la creación colectiva sobre bases universales.” En **De Stijl**, vol. VI, Nº 6-7, 1924.

estos “espectáculos arquitectónicos” donde ve y describe figuras geométricas, las virtudes inscriptas en la geometría de la proporción a partir de las imágenes de Boissonnas que le hicieron ver con sus detalles cada una de las piedras en sus cualidades plásticas (“la plástica, es aquello que se ve y se mide con los ojos”). Le Corbusier ilustra estas ideas de *lo exterior que es siempre interior*; pero su mirada es la de la óptica fotográfica; sus recorridos se detienen en la vista frontal; sus descripciones son las *sensaciones sucesivas*; que es así como se dan, sostiene Le Corbusier: “el ojo humano, en sus indagaciones, gira siempre, y el hombre también gira siempre a izquierda y derecha, hace piruetas. De repente, el problema se extiende en torno a él —que *no es otra cosa que el espacio*, destacamos nosotros- (...) luego viene la sensación de densidad”.¹⁶

Para ilustrar sus intuiciones respecto de la Arquitectura, Le Corbusier utiliza tanto sus croquis del Partenón (que registran apurados un todo, una unidad que guarda semejanza con lo que refiere), como las fotografías de Fred Boissonnas sin cuyo complemento no habría podido exponer su programa artístico.

A este punto del trabajo se habrá notado que insistimos en marcar en las ideas de Le Corbusier y en los razonamientos detrás de ellas, en la centralidad de la mirada que traduce lo que ve a ritmos y relaciones plásticas, lo cual impulsa una aproximación inédita en el campo de la arquitectura. Debemos señalar que otros autores han destacado este tema pero en relación a otras hipótesis; por ejemplo, Fernández-Galiano ha señalado “la mirada mediadora que traduce y reestructura la realidad” de Le Corbusier, con el objetivo de develar un trasvase de recursos del montaje cinematográfico hacia la representación gráfica.¹⁷ También Beatriz Colomina ha trabajado la centralidad del encuadre y de las vistas en la definición espacial distinguiendo Le Corbusier de Loos.¹⁸ La perspectiva que me nos hemos impuesto, tratando de descifrar lo menos obvio del pensamiento arquitectónico corbusierano, obligó a dejar fuera de consideración la parte referida a las casas en serie, un problema edilicio dónde Le Corbusier trabaja atravesado por -lo que algunos autores han llamado- la ideología de la reconstrucción (racionalización, industrialización, taylorización).¹⁹

5

A la búsqueda plástica formulada por Le Corbusier en **Vers une architecture**, Theo van Doesburg le responde en 1924 con **Hacia una arquitectura plástica**, redactado después de la exposición del grupo De Stijl en las salas de L'Effort Moderne en París.²⁰ Este manifiesto, cuyo programa también pretendía “plantearse completamente de nuevo el

21. Utilizamos la selección realizada por Simón Marchan Fiz, **La arquitectura del siglo XX**. Textos, AC Editor, Madrid, s/f.

22. Allí W. Kandinsky “trastorna la naturaleza matemática de las formas y las convierte en entes orgánicos, descubriendo los pulsos internos y liberando las tensiones que esclavizan la voluntad del artista. Punto y línea y plano satisfacen de este modo el reestablecimiento objetivo del universo, arrasado por la destrucción de lo figurativo.” De modo que, con una teoría del arte como lenguaje, propone una prescriptiva. Sergio Gaut vel Hartman, “Análisis del contexto e introducción a la obra” en Kandinsky, **Punto y línea sobre el plano**. Andrómeda, Buenos Aires, 2007.

23. P. Valéry, “Nota y digresión”, 1919, en: **Escritos sobre Leonardo Da Vinci**, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996, p. 73.

24. El ensayo en prosa lo reserva Valéry al compromiso del intelectual con su época, a los temas de su presente histórico. Luego vuelve al diálogo en 1940 con **Mon Faust**,

problema de la arquitectura”, se centraba sobre el carácter “funcional de la nueva arquitectura que está desarrollada sobre la imposición acuciante de las exigencias prácticas”. Los planos son imaginados “como extendidos al infinito, formando un sistema de coordenadas, en el cual sus diferentes puntos corresponderían a un número igual de puntos en el espacio universal abierto”. Esta imaginación espacial, que podría homologarse a la de Le Corbusier, se diferencia conceptualmente en tanto los elementos geométricos se definen como *recursos de un lenguaje*. Más allá de ciertas coincidencias de indole artística que podemos enumerar (“que todo procede de la relación de los opuestos”; la composición “desde el centro del cubo”; “el equilibrio de la desigualdad y no de la igualdad”), van Doesburg busca fijar los elementos de una nueva gramática plástica.²¹

Así definido en sus objetivos, el manifiesto de De Stijl ya se ubica en una concepción del arte y la arquitectura que puede considerarse ‘pos aurática’. Con esto queremos decir que la producción plástica responde a un programa prefijado y verificable. Con el objetivo explícito de establecer los fundamentos de un nuevo lenguaje artístico, en **Punto y línea sobre el plano**, Kandinsky en 1926, buscará fijar axiomáticamente un nuevo punto de partida, “objetivaciones de la interioridad”.²² Más tarde, cuando se pase del arte abstracto al ‘arte concreto’ con la idea de ‘programa’ como guía de la producción plástica, se buscará refugio en la geometría y en la materia como medios para formular un lenguaje universal sin ningún condicionamiento a la subjetividad. Por oposición y diferencia, debemos notar que el conjunto de representaciones sobre el arte defendidas por Valéry, Apollinaire y Le Corbusier se distinguen aún de esas otras experiencias del arte abstracto, por valorizar la ‘emoción’ como clave artística.

6

*Aunque se trate del discurso, el autor que lo medita se siente al mismo tiempo fuente, ingeniero y tensiones: una parte de él es impulso; la otra, prevé, compone, modera, suprime; una tercera –lógica y memoria- mantiene lo dado, conserva los vínculos, asegura una cierta relación al ensamblaje deseado (...). Única y estrictamente en ello el hombre es, por entero, autor.*²³

Un *excursus* sobre el género de los textos ilumina la concepción del artista que cada uno sostiene. Valéry optó por un diálogo platónico que le permitía (según señala el editor de Gallimard) por el juego de réplicas insignificantes, cumplir con el pedido fijado en palabras por páginas. No obstante, se trató de una opción deliberada, sin desconsiderar las implicancias clásicas.²⁴ Al rememorar arquitecturas remotas estableciendo una especie de grado cero *-tabula rasa* como operación de vanguardia, postula

volver sobre formas y leyes de tradiciones milenarias que por razones vinculadas a los prejuicios sobre los que se construyen las disciplinas -incomprensibles para el autor- fueron olvidadas o dejadas de lado. Así pudo tratar un tema fuera de su especialidad, aunque no de sus intereses, con un registro poblado de sugerentes dudas e incertidumbres. Como dice Julián Marías respecto de Platón, no se parte de la simple ignorancia sino del “no saber a qué atenerse”, justamente porque se sabe, de manera deficiente, muchas cosas. En los diálogos platónicos no se enfrentan unas opiniones a otras para decidir cuál es la verdadera, sino que se trata de mostrar la insuficiencia de todas ellas. Por lo tanto, con el discurrir del diálogo, se van cuestionando las convicciones que se tienen para abrirse a posibilidades nuevas y a indagaciones radicales.²⁵ Por otro lado, si Valéry no hubiera apelado a la conversión para presentar las nociones complejas que pone en juego en **Eupalinos**, hubiera tenido que escribir una especie de diccionario antes que un ensayo literario.

Vers une architecture -de extraña composición editorial, diseñada minuciosamente por Le Corbusier- inaugura relaciones nuevas entre texto e imagen, y entre tipos de imágenes, que constituyen el registro visual y gráfico de su concepción arquitectónica. Le Corbusier no separa entre arquitectura antigua y moderna, sino entre buena y mala arquitectura; y también persigue una intención poética: en sentido plástico, sigue el ritmo que postula para el espacio arquitectónico, poniéndolo de ejemplo ‘en imagen’. A su vez, el carácter del texto -cortante y telegráfico-, puede pensarse como una prosa depurada, con las mínimas frases (casi primarias) para impactar, inquietar y, porqué no, emocionar.

Esa síntesis que presenta en el *Argumento* -que podemos convenir, contiene todas sus ideas- no es más que el *plan* del libro que en cada capítulo vuelve a repetirse en tipografía destacada. En el lugar de la duda valeryana que genera reflexión, Le Corbusier usa un esquema de repetición ‘casi nerviosa’ de unas pocas certidumbres y muchas intuiciones. Del mismo modo en que el “diálogo” es para Valéry un camino hacia la realidad más que un género literario, para Le Corbusier, su argumento repetido de modo constante, ampliándose cada vez con una palabra más, es el esfuerzo laborioso de esclarecimiento y justificación que representa su manera de entender la creación artística; pero sobre todo hace patente su búsqueda “hacia” una arquitectura.

Del estudio de Leonardo, Valéry deduce un paradigma de creación: *obstinado rigor*, que entiende como una construcción intelectual de esmero y esfuerzo, de crítica y revisión constante. Valéry tiene nostalgias por un hombre con conciencia plena de su integridad, que ubica en los

26. P. Valéry, "Nota y digresión", 1919, incluido en Política del espíritu, Losada, Buenos Aires, 1997, p. 161.

27. "La ciencia sólo progresa a fuerza de rigor. El espíritu actual es una tendencia al rigor, a la precisión, a la mejor utilización de las fuerzas y de las materias, a la menor pérdida; en suma, una tendencia a la pureza", Ozenfant y Jeanneret, **Après le cubisme**, París, 1918 en: **Acerca del Purismo. Escritos 1918/1926**. El Croquis Editorial, Madrid, 1994, p. 26.

28. Para Eupalinos ese medio visible y casi tangible, a pesar de su aparente inexistencia, es el espacio. Eupalinos dispone del espacio; utiliza la interpedra, el intermármol, y, según las modificaciones psicológicas que provocan, clasifica los monumentos en "mudos, y los que hablan y los que cantan".

29. *J'achevé au bord du Léman ma première maison en Suisse –ma première depuis que j'ai entrevu une voie nouvelle*. Carta a Giedion, 12 de septiembre 1937. Fundación LC, citada en WAA, **Le Corbusier. La Suisse, les Suisses**. Editions de la Vilette, Paris, 2006.

164

30. Aunque Le Corbusier, 38 años después, sostiene que sólo fue en respuesta al interés de Paul Laffitte de 1922 de reunir los artículos sobre arquitectura publicados en **L'Esprit Nouveau**.

antiguos y que cree se ha perdido a partir del desarrollo de la ciencia moderna con la 'especialización' del conocimiento. A lo largo de sus textos, se reitera con frecuencia el reclamo del hombre que se olvida de su mayor tesoro: reflexionar sobre su propio hacer: "sólo y estrictamente en eso es el hombre por entero, autor." Reivindica, igual que en su momento lo hizo Leonardo, el arte como conocimiento. Valéry insiste en que uno es a la vez, "fuente, ingeniero y dificultades" (en la edición de Losada),²⁶ cuando es realmente un *autor* y, agregamos, *projectista* en el sentido que Ozenfant y Jeanneret proponen la necesidad de un "arte consciente".²⁷

Para Le Corbusier no hay convenciones ni normas posibles para regir esta disciplina, relacionada con el arte, la sociedad y su desarrollo, sin paralizarla y congelarla. La Academia de Roma y sus pésimos resultados son, para él, la evidencia del estancamiento, incapaz de dar respuestas acorde a la vida contemporánea. De allí el conocimiento obsesivo de la realidad para obtener el máximo de conciencia espacial. Le Corbusier mira la 'realidad' para extraer sus leyes plásticas, y en ello no demuestra servidumbre estilística, ni tecnológica; sólo manifiesta curiosidad, ansias de aprender y ampliar su "diccionario" de arquitectura. La conciencia del espacio y de los objetos y sus relaciones "en" y "con" el espacio, aparece como parte del método del conocimiento.²⁸

7

Certísimo es que algunas edades del hombre son como cruces de caminos. Un día entre los más bellos, querido Fedro, supe de una extraña vacilación de mis almas. Vino el azar a poner en mis manos el objeto más antiguo del mundo. Y las infinitas reflexiones que en mí causara, tanto podían conducirme al filósofo que fui como al artista que no he llegado a ser ... Y tal fue el origen de un pensamiento que por sí mismo se dividía entre el construir y el conocer.

Eupalinos, 120-121

Charles-Edouard Jeanneret y Le Corbusier son figuras distintas; no se trata de un seudónimo ocasional sino de un quiebre realizado hacia 1920, con la trayectoria constructiva previa a partir del contacto con el cubismo. Le Corbusier le confiesa a Giedion –refiriéndose a la casa sobre el lago Léman realizada en 1924-, que fue su primera casa en Suiza después de haber encontrado una "vía nueva".²⁹ Luego en el prólogo de la reedición de **Vers une architecture** en 1958, Le Corbusier hablará de "38 años después", refiriendo a ese mismo quiebre.

Más allá de las condiciones ó motivaciones verdaderas que llevaron a Le Corbusier a repetir artículos publicados con anterioridad en **L'Esprit Nouveau** -que desconocemos-³⁰ no podemos obviar la unidad del libro, su compilación entorno

31. "Casi todos los periodos de la arquitectura han estado ligados a investigaciones constructivas. Frecuentemente se ha sacado en conclusión: la arquitectura es la construcción... pero ésta no es una razón para confundir. Es cierto que el arquitecto debe dominar su construcción al menos con la misma exactitud que el pensador domina su gramática. (...) Pero no deben inmovilizarse." Le Corbusier, **Hacia una arquitectura** op. cit., pp. 176-177.

32. Esta idea me fue sugerida por Max Bill quien en 1965 se refería a los textos de Kandinsky señalando que "no fueron ni principio ni fin, sino hitos de la evolución del arte", en tanto inician siempre una nueva etapa del mismo. Max Bill en "Introducción" a **De lo espiritual en el arte**, Paidós Estética, 2003.

33. "...como se ha visto, la mayoría de las ideas desplegadas por los puristas reconocen su origen en 1913 y aún antes: el objeto, el tipo, las preferencias platónicas, mecanicistas y geométricas habían sido cosa corriente antes de la guerra; pero entonces nadie había llegado a reunir las en una filosofía estética coherente que pudiera abarcar- como sucedió en manos de Le Corbusier." Reyner Banham, **Teoría y diseño...** op. cit.

a un título preciso y elocuente que patentiza la necesidad de fundar ese desplazamiento. Cuando Le Corbusier insiste en que "la arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción", situado fuera y más allá de los problemas de la construcción, no hace más que afirmar la distancia que tomó del propio Perret —con quién había trabajado hacía poco— y, más aún la distancia que tomó de la tradición racionalista francesa que entendía a la forma arquitectónica determinada por la construcción.³¹

Vers une architecture no fue *principio ni fin*; sino un hito de la evolución de la arquitectura en tanto inicia una nueva etapa en la disciplina.³² En efecto, no fue principio, porque el núcleo de ideas que sustenta el libro se inició cuando Le Corbusier llegó a París, conoció a los artistas de vanguardia y adoptó buena parte de sus programas. Tampoco fue fin, porque se trata de una formulación poco clara, de intuiciones más que de comprobaciones (recordemos que para entonces, aún no había realizado casi nada según su nueva concepción). El desplazamiento al interior de la disciplina al que nos referimos es, en parte, la proyección de la mirada plástica a las leyes del espacio arquitectónico como el resultado de proyectar una filosofía del arte al espacio arquitectónico. Indudablemente la representación de la Arquitectura cambió y se convirtió en espacio de luz; espacio vital; y espacio recorrido. Por supuesto, sin desconsiderar los aportes paralelos de otros arquitectos que no están en juego aquí, en este trabajo. **Vers une architecture** fue indudablemente una de las varias fundaciones de la Arquitectura como disciplina del proyecto en sentido contemporáneo/moderno.

En relación a todo esto, no puedo obviar mencionar a Banham -uno de los primeros (1960) que destacó que nadie antes había reunido "en una filosofía estética coherente que pudiera abarcar los edificios, los objetos que los amueblaban y equipaban y las obras de arte que los embellecían."³³ Sin embargo, se equivocó Banham en interpretar la noción corbusierana de 'plan' como 'planta'. Para nosotros *plan es proyecto*. Inicialmente pensamos que era un problema de la traducción, pero los argumentos de Banham se refieren indudablemente a la planta. Al partir de esta interpretación, no logra explicarse las contradicciones de Le Corbusier en defenderla primero y enseguida quitarle su importancia al presentar el tema de *les tracés régulateurs* y aún la contradicción con la crítica a las plantas elaboradas en la *École des Beaux-arts*. Sin embargo, en otros pasajes, cuando considera las descripciones de edificios existentes, Banham debe admitir que Le Corbusier alude a un significado diferente:

En las descripciones de edificios existentes y de lugares arqueológicos, es evidente que cuando Le Corbusier dice

34. Reyner Banham, Teoría y diseño, op. cit., p. 225.

35. Ibidem, p. 229.

36. Ibidem, p. 229.

37. Ibidem, p. 232.

*planta significa, en general, una sucesión de volúmenes interiores tal como el visitante los experimenta realmente, y cuando dice eje significa la ruta seguida para atravesarlos o una línea visual según la cual se los puede contemplar.*³⁴

Donde identificamos la mirada que por una acción intelectual activa traduce a relaciones plásticas (geométricas, matemáticas, proporcionales), Banham sostiene que Le Corbusier pone “de manifiesto un renacimiento, en términos muy personales y algo místicos de las valoraciones enunciadas por Choisy sobre algunos de estos mismos monumentos...”. Al contrario nosotros identificamos un punto de quiebre con la tradición choysiana de lectura de la arquitectura -que haya utilizado algunos de sus dibujos no autoriza a pensar eso.

Para Banham: “Así pues, aunque el tema principal de estos tres capítulos es, según el mismo (Le Corbusier) lo sostiene, las *manières de penser* y no los problemas formales, las ilustraciones reafirman de continuo sus motivos de admiración estética, adornando el argumento en lugar de contribuir a él. (...) La mayoría de estas ilustraciones tiende a mantener una suerte de continuo sermón visual sobre la probidad estética similar al sermón sobre la *moralité dorique* que Le Corbusier lee en las piedras del Partenón”.³⁵

Mientras en realidad, Le Corbusier está reclamando una mirada nueva “observando ese objeto como arquitecto (es decir, en cuanto *creador de organismos*), hallará en un barco su liberación con respecto a una larga pero despreciable esclavitud hacia el pasado”.³⁶

Para no desplazarnos del libro de Le Corbusier a la interpretación de Banham sobre aquél, solamente agregaremos que el autor inglés terminará considerando que la obra en su totalidad (**Vers une architecture**) “aún si no contiene argumento alguno, posee al menos un tema fundamental, que puede resumirse como sigue: la arquitectura se halla actualmente en desorden, pero sus leyes esenciales basadas en la *geometría clásica* subsisten. La mecanización no pone en peligro esas leyes: las fortalece. Y cuando la arquitectura haya recuperado estas leyes clásicas y se haya reconciliado con la máquina, estará en situación de reparar los males de la sociedad”.³⁷ No podemos dejar pasar -justamente por la relación con la tesis que sostenemos aquí- esta última interpretación de Banham que no distingue más que “las leyes esenciales de la geometría clásica”, que lejos están del espíritu que remite la geometría para Le Corbusier y aún más lejos del programa artístico que convierte el “plan” en proyecto en un sentido casi filosófico.

38. Kenneth Frampton sostiene que Le Corbusier pasa a una pintura post purista a partir de 1928 en que comienza a firmarlas Le Corbusier. K Frampton, **Le Corbusier**, Akal, Madrid, 2000 [1997].

39. O como dice Piza: "un ejercicio intelectual que, aunque tal vez se revista de los atributos de un experimento de laboratorio, deja amplio margen al talento individual, descifrabla –no obstante– en su limitada "arbitrariedad" a partir de la asunción de un entramado de convenciones." Antonio Piza, "En busca de una expresión original y antigua" en Le Corbusier/Ozenfant, **Acerca del Purismo. Escritos 1918/1926**. El Croquis Editorial, Madrid, 1994.

40. "En realidad las obras de ambos artistas son teoremas que se proponen esclarecer, cada vez más lucidamente, las evoluciones posibles de esta invariabilidad plástica que rige los destinos de la naturaleza." Maurice Raynal, "Ozenfant y Jeanneret" en: **L'Esprit Nouveau** Nº 7, 1921 Reproducido en: **Acerca del purismo...**, op. cit., p. 223.

41. G. Apollinaire, **Los pintores cubistas**, op. cit., p. 37.

42. Platón decía que se podía tener tres mesas -la del pintor, la del carpintero, la de Dios- pero "sólo una idea de mesa"; cuando el artesano y el pintor realizan sus mesas dirigen la mirada hacia la Idea, pero no pueden fabricar la Idea "en sí".

Dígote que el hombre fabrica por abstracción; ignorando y olvidando una gran parte de las cualidades de lo que emplea, sólo interesado por condiciones claras y distintivas, que pueden, casi todas las veces, ser simultáneamente satisfechas no por una sola, sino por muchas especies de materias.

Eupalinos, 134

Es importante destacar el rol diferenciado que asume la geometría en las dos disciplinas practicadas por Le Corbusier –la pintura y la arquitectura. Le Corbusier no trabaja en sus pinturas puristas -por lo menos del primer período-³⁸ el tema de la luz como problema pictórico; a lo sumo se trata de un juego de luz y sombras para asegurar la "restitución figurativa para evocar las más esenciales configuraciones geométricas de los volúmenes".³⁹ No se trata de la luz diáfana y plena que busca en el interior arquitectónico; pensemos en el estudio realizado contemporáneamente para Ozenfant. Para esa fecha y a esa altura del desarrollo de la vanguardia, no sólo él definía el problema de la luz como un *problema de la arquitectura* antes que un problema pictórico.

Maurice Raynal en 1921 –en uno de los primeros artículos críticos sobre la actividad purista de Ozenfant y Jeanneret-sintetizaba que "la búsqueda de la "invariante", llevaba a estos autores a hacer de sus obras "demostraciones cada vez más completas y más brillantes de verdades conocidas. Esto, que es propio de la geometría, puede serlo también de un método de arte."⁴⁰ Es claro que la pintura purista no busca lo particular –concreto e histórico- que se apoyaría en la apelación al tacto, sino al contrario, busca las características de lo universal –abstracto y poético- y como tal se apoya en la geometría.

En el soporte/superficie de la pintura, la geometría es un sistema de representación convencional. Como sostenía Apollinaire, como ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, la geometría fue en todo tiempo la regla misma de la pintura y "es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor".⁴¹ En cambio, en la especificidad de la Arquitectura, la geometría ya no es un recurso de representación sino un campo de tensiones y relaciones -que llamaría "virtual", si no fuera una palabra tan gastada, conflictiva y ambigua. Entendemos que la práctica de la pintura –que adoptará como disciplina diaria-representa para Le Corbusier la búsqueda incesante e interminable de la 'Idea' en sentido platónico mientras en la arquitectura indaga, descubre y experimenta algunas de sus posibilidades.⁴² La experiencia de la arquitectura es para Le Corbusier el lugar por excelencia para verificar el tema de la luz y del espacio, y las cualidades del tacto sumadas a las visuales de lo que hará su propia filosofía. Como sabemos,

43. Le Corbusier fue conciente de lo "intransmisible" del acto creativo; cuando debió hablar a los estudiantes de arquitectura, sus recomendaciones no pasaban de insistir en que miraran y midieran. E insistía en los conceptos de siempre: *insistere sul fatto che nobilitá, purezza, comprensione intellettuale, bellezza plastica e l'eterna qualità delle proporzioni rappresentano le gioie che l'architettura può offrire e che ciascuno può comprendere*. Le Corbusier, "If I had to teach you architecture", **Focus**, 1938, citado por Francesco Dal Co, "Insegnare architettura", **Casabella** 766, mayo 2008 (pp. 3-7).

44. Le Corbusier, "¿Dónde está la arquitectura?" incluido en Alfred Roth, **Dos casas...**, op. cit. (15-23). En el epílogo de Lahuerta hay una interesante interpretación de las razones de la respuesta de Le Corbusier.

no concibe la Arquitectura sino como respuesta a 'su tiempo' y es por eso que reserva para ella la experimentación de los sentidos de la conciencia del tiempo en lo temporal de su experiencia.

Si para Zevi, van Doesburg fue el traductor del cubismo a la arquitectura; en el caso de Le Corbusier se trataría siempre de una búsqueda complementaria.

9

El monumento (que compone la ciudad, la cual es casi toda la civilización) es un ser tan complejo, que nuestro conocimiento delecta sucesivamente (...). A través del monumento, o más bien entre sus andamiajes imaginarios, hechos para concertar sus condiciones entre sí—su adecuación con su estabilidad, sus proporciones con su situación, su forma con su materia- y para armonizar cada una de esas condiciones consigo misma, sus millones de aspectos entre sí, sus equilibrios entre sí, sus tres dimensiones entre sí, a través de todo eso es como recomponemos del mejor modo posible la claridad de una inteligencia leonardina.

Valéry, **Introducción al método de Leonardo da Vinci**, 223-224

La geometría, "no como acto geométrico" sino como mecanismo de imaginación y prefiguración de intenciones y ordenación de objetivos y secuencias, es orden -notemos que Le Corbusier no habla de racionalidad- es proyecto.

En 1923, Le Corbusier no ha madurado un sistema teórico como tal -que por su misma idea del proyecto, no descansará jamás en una fórmula-; pero se hace patente su intento de hacer *tabula rasa* con las definiciones adquiridas, con los significados históricamente instalados. Por eso trabaja a partir de conceptos preexistentes en la disciplina para darles otro significado (por ejemplo la noción de 'proporción' totalmente desligada de la gramática estilística, sólo considerada como inter espacio y cosa plástica; la de 'eje' (por momentos recorrido visual; objetivos; y en otros pasajes, es también el alma que vibra), entre otras.

En la invención de esos sentidos nuevos se puede comprender el desplazamiento que propone, ensayando una teoría entre comillas a partir y desde la Arquitectura misma.⁴³ En realidad siempre seguirá preguntándose: *Où en est l'architecture?* La respuesta en 1925, en el contexto alemán de su formulación, será "*au delà de la machine*".⁴⁴

El orden es eternamente invención: "Nunca se descubrirá la realidad de una vez para siempre. La verdad será siempre nueva", decía Apollinaire. No se trata de convenir un orden y fijarlo: "la proporción está libre de toda restricción, es una invención total que hace que un rostro sea radiante o lo estropea" (...) la proporción es, aún y exclusivamente el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz". Le Corbusier indudablemente persigue el paradigma leonardino del artista humanista que defiende un arte

45. *Le plan est à la base. Sans plan, il n'y a ni grandeur d'intention et d'expression, ni rythme, ni volume, ni cohérence. Le plan agit dans toute la structure: ses lois géométriques et leurs combinaisons modulaires se développent dans toutes les parties.* (Le Corbusier, **Vers une architecture**, 2^e ed., Les éditions G. Crès, Paris p. 36). *Le plan de la maison, son cube et ses surfaces ont été déterminés, en partie, par les données utilitaires du problème et, en partie, par l'imagination, la création plastique. Déjà, dans son plan, et par conséquent dans tout ce qui s'élève dans l'espace, l'architecture a été plastique; il a discipliné les revendications utilitaires en vertu d'un but plastique qu'il poursuivait; il a composé,* (Ibidem, pp. 177-78).

46. *...mais on a perdu le sens du plan depuis cent ans.* Ibidem, p. 38.

47. *Nous sommes dans une période de construction et de réadaptation à de nouvelles conditions sociales et économiques (...)* *En architecture, les bases constructives anciennes sont mortes. (...) Vingt années s'annoncent qui seront occupées à créer ces bases.* Ibidem, p. 48.

48. "La insuficiencia de las técnicas actuales reside, en gran medida, en la debilidad de la concepción (...). El arte se debate en la incertidumbre de las estéticas, en la duda de las concepciones, en la debilidad de la ejecución, en el engaño de sí mismo", en Le Corbusier, A. Ozenfant *Après le cubismo* [1918] reproducido en: *Acerca del purismo*, op. cit., p. 25, 26.

49. "Esta puede ejercitarse en concebir las sensaciones futuras del hombre que recorrerá el edificio –se aproximará, se asomará a una ventana-, y lo que divisará; en sentir el peso de las techumbres transmitido a lo largo de los muros y esos arcos de bóveda hasta los fundamentos; en sentir los esfuerzos antagónicos de las armazones, las vibraciones del viento que las estremecerá; en prever las formas de la luz libre sobre las tejas, las cornisas, y difusa, enjaulada en salas donde el sol se proyecta sobre los pisos. Experimentará y juzgará la carga del dintel sobre los soportes." P. Valéry, "Introducción al método de Leonardo", op. cit, p. 224.

creativo, individual y libre con derecho a la perfección y a la originalidad.

De modo que vemos a Le Corbusier como fundador de una concepción contemporánea del proyecto, donde la parte que representa el todo (sinécdoque) ha quedado definitivamente desplazada, por una *unidad* que se explica en sus hipótesis técnico-culturales: "Sin plan hay desorden y arbitrariedad. El plan lleva en sí la esencia de la sensación. La vida moderna exige y espera un 'proyecto' acorde a sus necesidades". El proyecto para Le Corbusier es técnica:

*El plan está en la base. Sin plan, no hay ni grandeza de intención y de expresión, ni ritmo, ni volumen, ni coherencia. Sin plan, se produce esa sensación de informidad, de indigencia, de desorden, de arbitrariedad, insoportable al hombre.*⁴⁵

Y como tal, operación cultural: "hace cien años que se ha perdido el sentido del plan"⁴⁶

Estamos en un período de construcción y de readaptación a nuevas condiciones sociales y económicas (...) *En arquitectura, las viejas bases constructivas están muertas. (...) Los próximos veinte años estarán ocupados en crear dichas bases.*⁴⁷

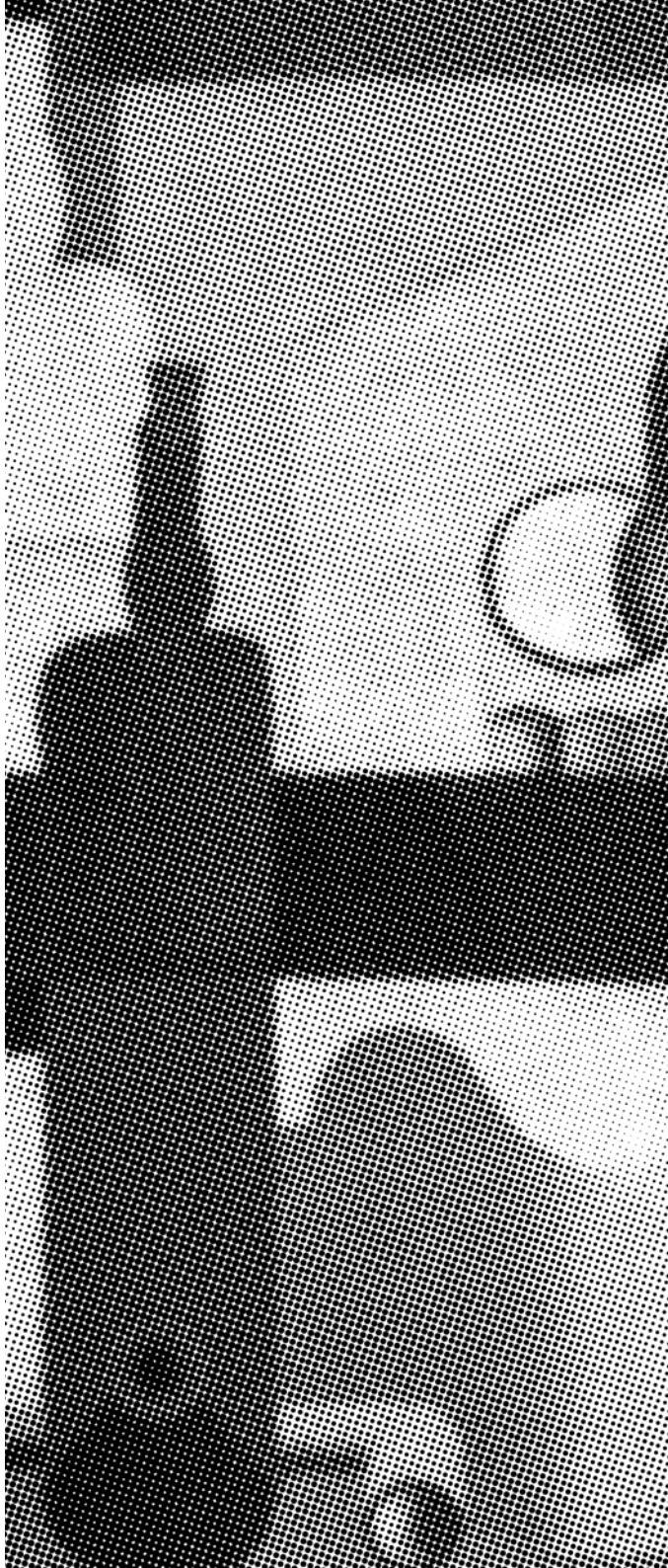
Se trata de un desplazamiento notable que pone en juego un sistema pre-figurativo nuevo y una lectura artística de la historia; por lo tanto implica una renovación epistemológica. El proyecto ya no se entiende como un resultado inscripto en una tradición disciplinar; sino como el devenir de la interpretación del artista de la realidad en la que opera. Las intenciones asumidas del proyecto regulan las relaciones entre los elementos para conformar su propia unidad. Así como Le Corbusier defiende la necesidad de rigor y precisión en la pintura, denuncia las insuficiencias de las técnicas contemporáneas por la debilidad de la concepción.⁴⁸ La concepción y la construcción, la ideación y la fabricación, son momentos diferentes en los cuáles todos los planos del pensamiento proyectual están en juego, del modo en que Valéry sintetizaba el misterio de Leonardo.⁴⁹

En este sentido, las huellas del proyecto están en la geometría como disciplina -nunca como insumo- que regula lo visible y lo invisible, lo imaginable y no sólo lo imaginado; por lo tanto no se trata de propiedades geométricas que se encuentran en el objeto (en algún caso podrán verificarse en el objeto, pero eso es secundario). Tampoco se imponen "naturalmente" en el campo de la percepción; nos parece más apropiado decir que están en la mirada poética de Le Corbusier, que no cualquiera puede ostentar.

10

En relación al compromiso de los intelectuales con la sociedad, tanto Le Corbusier como Valéry –y no son los únicos en Francia-, defienden ciertos valores intelectuales como la lucidez, el rigor, la libertad intelectual y la conciencia crítica.

Herederos y guardianes de una tradición filosófica arraigada, se dirigen en contra de la dispersión del mundo moderno, en contra del *superrealismo* –*surrealismo*-, en contra del refugio en la ensoñación, lo subconsciente o lo irreal y en defensa de un imperativo de unidad -que abarque, como lo pedía Apollinaire, el pasado, el presente y el futuro- contra la fugacidad de lo efímero.





LA PIEDRA DE TOQUE

172

¹-Paul Valéry, **Alphabet**, XIV, p. 156. La traducción de francés a castellano, en todos los casos, de la autora

²-“Modénature”, en Charles-Édourd Jeanneret Gris (Le Corbusier), **Almanach d’architecture moderne, Documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoire, dates, propos standarts, organisation, industrialisation du bâtiment**, publicación original: Paris 1925. Bottega d’Erasmus, Torino, 1975, p. 116.

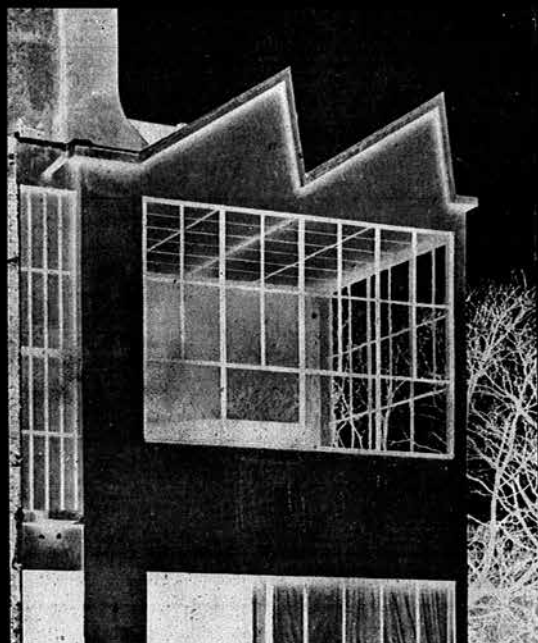
CIC · UNR Silvia Pampinella · UNR Marina Borgatello

El escritor escucha los ecos de las palabras que aún no ha elegido.
Paul Valéry, **Alphabet** (1925).¹

Intentemos unos ejercicios donde ver sin anteponer un léxico. Como un ciego, con las manos, ver la cosa antes que nombrarla. Con los ojos, ver lo táctil; la arquitectura es cosa de plástica.

Comparemos “una de las innumerables pequeñas maravillas de pureza del *folk-lore* de l’Isle de France”² y el atelier de Ozenfant (1922-23) proyectado por Le Corbusier apenas después de publicar *Arquitectura, pura creación del espíritu* en la revista **L’Esprit Nouveau**.

En la primera, el juego de luz y sombra neta proviene de una forma pura. En el segundo, que tiene una forma pura similar, la calidad reside en la relación de sus componentes bajo la luz. Además de la sombra del borde zigzagueante superior y del pequeño elemento cúbico en la base de la ventana vertical, está la sombra de la ventana horizontal por sí misma y el perfil de un gran cubo cavado con precisión en el volumen general. La transparencia del diedro sobre el ángulo permite ver la tercera cara del cubo y el juego de volúmenes y de luces y sombras de otros componentes en el interior. Es decir que, resuelto un volumen y las correspondientes superficies donde se practicaron agujeros



◀ **Fotografía del perfil de una construcción folk**
Almanach d' architecture moderne, p. 116

▶ **Fotografía de la casa Ozenfant**
Almanach d' architecture moderne, p. 117

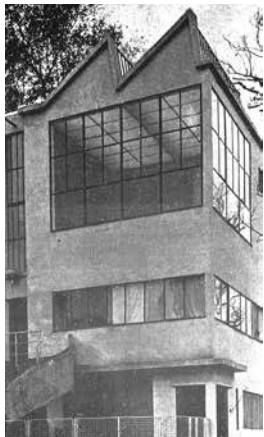
³. Las citas y paráfrasis de **Vers une architecture** se indican con página entre paréntesis: (p.). Corresponden a la Troisième Édition, Les Éditions G. Crés, Paris, 1928.

que atienden a las necesidades, también controladas y corregidas su ubicación y dimensiones, aún hay algo más: “un sistema plástico que extiende sus efectos sobre cada parte de la composición” (p.167) atendiendo a su perfil.³

Vemos la diferencia entre la “maravilla de pureza” que se manifiesta en una forma con superficies netas y otra forma, tan pura como la primera, donde hay un juego de luz y sombra de mayor calidad y sutileza, donde las relaciones entre los componentes provocan en nosotros una emoción arquitectónica. Ha actuado el plástico.

Veamos ahora la fotografía completa del exterior (p.62) y una interior (p.222) tal como la obra fue presentada en la segunda edición de **Vers une architecture**. ¿El espíritu que resplandece determinado y realizado por las relaciones de su perfil difiere, acaso, en una y otra visión?

En la imagen exterior, vemos la calidad de luz y sombra provocada por la adición de componentes: escalera caracol, balcón, alero; y por las sustracciones: los tajos profundos practicados a lo ancho y el cubo que se percibe como extraído del volumen. En la interior, las relaciones de volúmenes, ritmos y juegos de luces y sombras son similares; el cubo delimitado por tres superficies luminicas es percibido como incluido en el cubo mayor de la sala, remarcada su entidad por el perfil del antepecho -que



174



4. "L'Esprit Nouveau en Architecture", en **Almanach**, op. cit., p. 36.

define un límite sobre el muro- y regulado su ritmo por las divisiones de las carpinterías. El volumen curvo del depósito juega adentro como la escalera caracol afuera. Asimismo, está el juego de luz y sombra propia en las superficies de cada componente exterior o interior, las sombras arrojadas y, particularmente en el piso de la sala, la definición de lo iluminado y la penumbra. Cómo la obra adquiere calidad por el perfil y las relaciones de luz y sombra de los componentes: esto es la *modénature*.

Giremos la página del *atelier* (p.62) y observemos la fotografía de la obra en Auteuil (p.64) bajo la fachada con los trazados reguladores, relaciones que satisfacen la inteligencia. La fotografía, en cambio, se asemeja más a lo que los ojos ven.

¿Cuáles son los factores emotivos de una obra arquitectónica?, se pregunta Le Corbusier en una conferencia de 1924. Y responde: "Es lo que el ojo ve. ¿Qué ve nuestro ojo? Ve superficies, formas, líneas. Se trata entonces de crear (...) lo esencial que determina la emoción: relaciones, ritmos, proporciones; condiciones de la emoción, máquina de conmover".⁴ Inmediatamente después del texto, agrega una serie de fotografías, tanto del exterior como del interior, de la casa La Roche. Veámosla como "máquina de conmover". Detengámonos en la relación

◀ **Atelier Ozenfant**
Almanach d'architecture
moderne, p.99

▼ **Interior Atelier Ozenfant**
Vers une architecture



5. "Deux hôtels à Auteuil" (serie de fotografías), en **Almanach**, ibidem, p. 41-54.

6. Para un relevamiento de los principales avances de conceptualización y ejemplos en **Vers une architecture**, ver textos de pp. 25, 28, 47 y 107; pies de fotos pp. 110, 111, 112, 117, 121, 129 y 130.

7. Los materiales y la *modénature* son cosas diferentes, tanto como materiales y relaciones plásticas para un escultor.

8. Ver "Modénature", en **Almanach**, op.cit., 116.

9. Ibidem, p.116-118.

de dos componentes en el interior: el muro y la rampa. Sabemos que hubo varios anteproyectos con distintas ubicaciones de la rampa hasta que quedó fijada al muro curvo. Vemos lo cóncavo del muro y la rampa conformando el perfil mismo del muro, inseparables. En la otra sala de doble altura, la forma cúbica del balcón de la escalera y el juego de llenos y vacíos en el interior son similares a los del exterior.⁵ O veamos cómo la modestia de un plano oblicuo se conjuga con "el engranaje de una mecánica espiritual del interior", tal como lo había observado en Santa María de Cosmedin (p.130). Por fuera: el modo de articular los *pilotis* y la caja suspendida, el efecto de sombra entre ambos; el tajo horizontal que atraviesa el extensísimo cuerpo de la fachada lateral, una hendidura de sombra neta; los cuerpos que se adelantan y retroceden...

Releamos los pasajes más claros del discurso corbusierano sobre el concepto de *modénature*.⁶

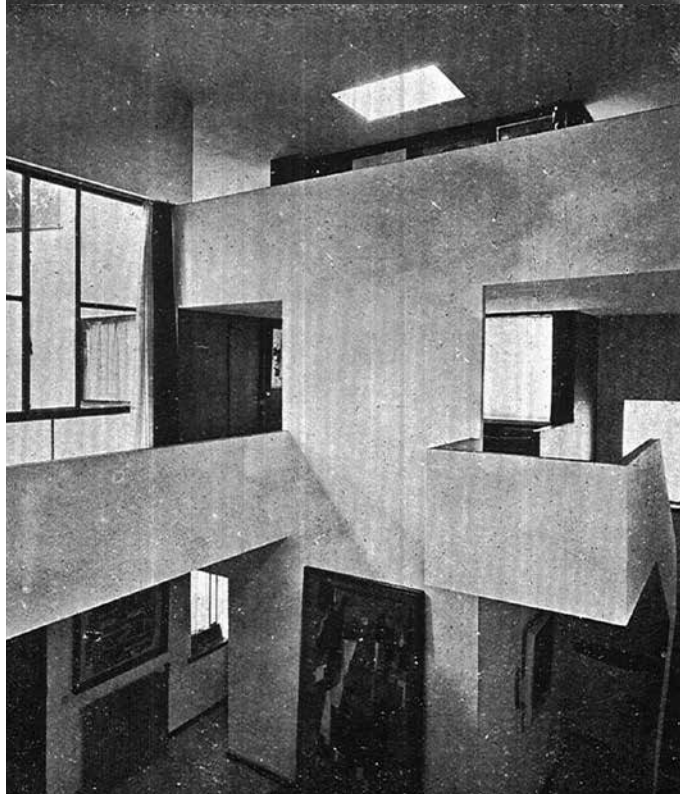
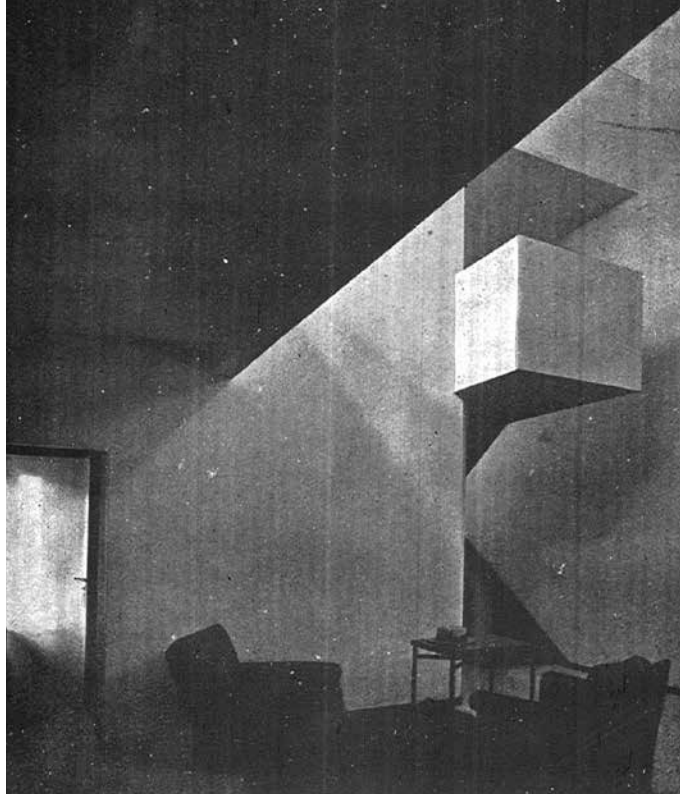
"La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz y la *modénature* es todavía y exclusivamente el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz" (p.178). Los enunciados son idénticos. La *modénature* "es el momento agudo de la arquitectura". Lanza la consigna de una búsqueda nueva, no es la aplicación de una fórmula vieja. Cuando mira hacia el pasado, es para ver los momentos claves de la emoción plástica. Presentando los detalles del Partenón, dice: "He aquí la máquina de conmovir" (p.173). Fidias había logrado la perfección a través de una precisión que actúa sobre la percepción. La *modénature* resuelve en la fracción de milímetro las deformaciones de la visión, para ofrecer al ojo la mejor solución de la vertical, de la horizontal o de la sombra rotunda (p. 177). Emoción, sistema plástico, relaciones entre los elementos categóricos, unidad de idea que va de la unidad de materiales hasta la unidad de la *modénature* ⁷ (p.167).

Le Corbusier usa el término *modénature* desde 1922 en la revista **L'Esprit Nouveau** hasta 1925 cuando defiende su actualidad en una polémica con el arquitecto Bonnier respecto a la Exposición de Artes Decorativas de París.⁸ El efecto específico de la *modénature*, dice, es la calidad que adquieren los componentes de la arquitectura por "el perfil que, de arriba a abajo va a determinar la sombra y la luz, es decir, lo que el ojo ve y, en consecuencia, lo que va a darnos, por mucho, la emoción arquitectónica... los ábsides de San Pedro, el Partenón, etc".⁹ Allí es posible la poesía, las "relaciones plásticas que resplandecen" y tocan el corazón.

Cuando en las conferencias de Buenos Aires de 1929 decide hablar "como técnico", pero buscando la reacción del público "como líricos", promete un "deslumbrante poema"

176





◀ ▶ **Interiores de la Villa La Roche**
Almanach d' architecture
moderne, p. 45 - 48

10. Le Corbusier, **Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo**, edición original en francés 1930, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 50.

11. Ibidem, p. 160.

12. Ibidem, p. 95.

13. Ibidem, p. 95.

14. Ibidem, p.95.

15. Ibidem, p.95. Ver dibujos 49-54, p.94.

16. Ibidem, p. 156.

17. Ibidem, p. 152.

18. Ibidem, p. 155-156.

19. Ibidem, p. 155.

178

a través de sus dibujos.¹⁰ Refiere al “fenómeno plástico” como insoluble del “fenómeno biológico”. El fenómeno plástico afecta a nuestra sensibilidad y a nuestra razón. Podemos preguntarnos cómo acaece lo que afecta nuestra sensibilidad, buscando en las explicaciones técnicas del proyecto, en el proyecto entendido como técnica, lo que él mismo anuncia como: “Poesía, lirismo, aportados por las técnicas”.¹¹

Identifiquemos la pervivencia, o no, del concepto en la casa en Garches (1927): “Ritmos, distancias, tiempos de la arquitectura, fuera de la casa y dentro de la casa”, son claves.¹²

Los “elementos fundamentales de la sensación arquitectónica” son las proporciones, la decisión de llenos y vacíos, las relaciones de medidas o cantidades manejadas desde “no se sabe qué” profundo almacenamiento de conocimientos, experiencias y poder creador individual. Inmediatamente, las rectificaciones: una puesta en orden matemática basada en la “sección áurea”, en el juego de diagonales perpendiculares, en las relaciones de orden aritmético (1, 2, 4) entre las bandas horizontales.¹³ Es decir, establece una diferencia entre las medidas y cantidades que el plástico maneja desde un “no se sabe qué” y el control matemático que ejerce la razón... Pero, ¿cómo operar con una forma pura de rostro absolutamente plano para buscar la unidad, no por la uniformidad sino por el contraste? Antes que nada: “una primera superficie de forma perfecta; después, una exaltación de lo plano de esta superficie por el aporte de algunos voladizos o de agujeros que hiciesen intervenir un movimiento delante-detrás”.¹⁴ Si “por el recorte de las ventanas se origina un importante juego secundario de superficies, introduciendo los ritmos, las distancias, los tiempos de la arquitectura”,¹⁵ está también el voladizo sobre el ingreso, que aporta el juego del detalle contrastante del plano oblicuo tal como “el libro de piedra de un atril de Santa María de Cosmedin” (p.131). Dejamos a cargo del lector ver la calidad de la articulación interior, con la advertencia de Le Corbusier sobre el “gasto de energía espiritual” que impuso la compresión interior por “una funda rígida”.¹⁶

Volvamos al enunciado, en 1929, de cinco operaciones del proyecto: clasificación, dimensionamiento, circulación, composición y proporción.¹⁷ En la composición localiza el “lirismo individual”.¹⁸

“La composición arquitectónica es geométrica, un hecho del orden visual a primera vista; hecho que ocasiona unos juicios de cantidades y de relaciones plásticas; apreciación de proporciones”.¹⁹ Es sólo otra manera de decir: lo que el ojo ve y lo que el ojo mide por la geometría, por las relaciones plásticas y por las proporciones. Asimismo, habría dos sentidos para cuidar las cantidades: incidir sobre



20. Tal abandono pudo haberse debido a la fuerza que tenía -y tiene aún- el concepto viejo de *modénature*, atado a la "modelación" de la fachada y a una cuestión de representación. Le Corbusier rechaza "modelar" la superficie de las formas primarias simples (p.28); y también cualquier "figuración natural" o "descripción simbólica" por medio de la *modénature* (p.180).

21- Ibidem, p.156.

nuestra inteligencia y sobre nuestro corazón. Si mantiene la idea de *modénature* como una "piedra de toque", debemos buscarla en aquello que sirve para verificar que la obra nos conmueve. El juego sabio de los volúmenes bajo la luz permanece como articulación (en términos de Valéry) o como armonización (en términos de Satie) de los componentes. Podemos volver atrás y verificar estas ideas en **Vers une architecture**. Por una parte, la arquitectura es "bellos prismas bajo la luz" y, por otra, es "la medida, algo que nos raptá". Medir es repartir en cantidades ritmadas, animadas de un soplo igual, conseguir la relación unitaria y sutil, equilibrar, *resolver la ecuación*, cuidar las *cantidades*... Medido, lo material entra en la ecuación, haciendo ritmos, hablando de cifras, de relaciones, de espíritu (p.130).

Medir de la inteligencia, por la geometría y las proporciones.

Medir del espíritu, por relaciones plásticas que resplandecen.

Una última verificación sobre la pervivencia del concepto de *modénature*, aún cuando el término había sido abandonado.²⁰ ¿Cómo es la relación entre idea y medios de la composición -entre melodía y armonización- en la *villa de Poissy*?

Le Corbusier la describe como "una caja en el aire" cortada sin interrupciones por la *fenêtre en longueur*. La caja pura de superficies planas es una forma de perfil, igual que un rostro es aplanado o anguloso. El juego de vacíos que seccionan horizontalmente produce sombras sin vacilación. Hay un despliegue de recursos para la absorción de los órganos como un juego de volúmenes contenido por la caja o que emergen en la planta baja y en la terraza jardín. En el acercamiento al detalle se verifica la calidad plástica. Vemos la diferencia de dos encuentros entre *pilotis* y la caja suspendida que valoriza efectos diversos de sombra. Está la fijación vertical de la escalera caracol -componente de plástica cóncavoconvexa- que iba de la *cave* al *solarium*. En medio de ese equilibrio se elevan otra vez unas oblicuas, ahora en el centro mismo del logrado "engranaje perfecto de una mecánica espiritual". En el interior: juego de volúmenes, medidas y cantidades ritmadas, unidad sutil y equilibrada.²¹ Además, tal como lo había ensayado Éric Satie en la música, la composición moderna está pensada para superar el efecto de la repetición.

1929. Le Corbusier ha producido los hechos tal como el escritor de nuestro acápite finalmente habría elegido sus palabras.

"La poesía no está sólo en la palabra. Más fuerte es la poesía de los hechos" (p.113), decía en 1922, cuando veía con mirada de artista algunas arquitecturas del pasado, las escuchaba como ecos fundamentales para la acumulación de ese "no se sabe qué profundo almacenamiento" que

◀ Villa Stein, en Garches

Le Corbusier, Editions d'Art d'Albert Skyra, p.208

▼ Villa Savoye, en Poissy

Le Corbusier, Editions d'Art d'Albert Skyra, p.209



22. John Goodman, "From the Translator", en Le Corbusier, **Toward an Architecture**, Getty Center, Santa Monica, 2007, p. xii.

23. Ver "Introducción" de Jean-Louis Cohen en Le Corbusier, **Toward an Architecture**, op. cit., p. 5.

24. Ver los esquicios de Le Corbusier reproducidos por Cohen. Ibidem, fig.15, 16, 17.

180

le permitiría la creación poética personal. En 1922 había logrado VER mucho más que las formas y las relaciones de la estética del ingeniero. Había escuchado los ecos de aquellos momentos claves para "la cosa" que buscaba.

Finalmente, una breve reflexión.

El término *modénature* -según John Goodman- refiere a uno de los conceptos corbusieranos más complejos de los años veinte. Decide su traducción después de confrontar una genealogía decimonónica. Opina que "el propio Le Corbusier impartió al término una cualidad mística que fue nueva" y le infundió "misterio".²² Jean-Louis Cohen releva las distintas referencias en teorías previas bajo la idea del "retorno a lo antiguo". Sin embargo, la *modénature* corbusierana no puede atarse a los viejos conceptos, sino que es preciso buscar su sentido en un momento clave para una refundación teórica disciplinar donde él intenta construir una nueva estética. Para producir una "revolución", Le Corbusier hizo lo que todos los artistas modernos: una reflexión crítica sobre los medios del propio arte. Redefinir esos medios como estructura, espacio, volumen y superficie era una parte. La otra fue preguntarse por las relaciones entre los mismos, considerando que los materiales o componentes de la obra deben ser controlados en cantidad y calidad. Para eso, necesitaba una piedra de toque -piedra que se usa para comprobar la calidad de una pieza de oro, se la raspa y se compara el color dejado con otro usado como patrón- a fin de verificar el valor desde una mirada cercanísima, tal como ocurre en los recortes y acercamientos de las fotografías del Partenón de Frédéric Boissonas o en las de San Pedro.²⁴

Le Corbusier escuchaba los ecos de Fidias y Miguel Ángel... No es un retorno a lo antiguo, sino la búsqueda de aquellos momentos claves que cambiaron las reglas del juego plástico en la disciplina. Cuando los griegos lograron un estándar de la construcción, ascendieron poco a poco en la formulación del templo hasta "el punto culminante de ascensión" (p.110). Y cuando fue necesario "poner en relieve los rasgos del rostro (...)", el Partenón marcó la cima de esa pura creación del espíritu: la *modénature*" (179) Allí se pregunta por el modo en que se había alcanzado la creación poética, descartando todo intento de representación, toda semántica, toda referencia externa a la disciplina. Son formas puras en relaciones precisas. Es el momento agudo en que Fidias cristaliza su pensamiento "en una plástica de luz y de sombra" (p.180). Es aquello excepcional que, cuando acaece, cambia las reglas de articulación plástica: el *coup de dès* de los dioses. La citadísima definición de la arquitectura como "el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz" no podría comprenderse sin la afirmación que la complementa de manera idéntica para la *modénature*.

25. "Modénature", en *Almanach*, op. cit., p.117.

26. Ver *Introduction aux figures valéryennes imaginaire et théorie*, de Jeannine Jallat, J. Touzot, 1982.

27. El Modulor, si es una derivación de esta idea, recién será investigado a partir de 1942 y puesto a punto en 1948.

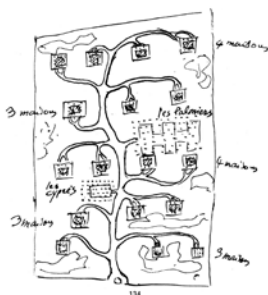
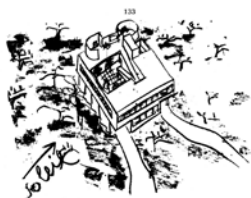
Puesto a debatir sobre el significado del término en 1925 Le Corbusier relata que primero encontró "la cosa" que buscaba, luego, la palabra que correspondiese a tal cosa.²⁵ Ahora bien, la palabra no corresponde estrictamente a una cosa, sino a cierta cosa que tiene un "no sé qué"; en esto se aproxima al concepto del poeta Paul Valéry acerca de "lo informe": aquello que no posee una forma que remita a lo ya conocido. Así veía Leonardo, dice Valéry, como un ciego con sus manos. Reconocida la dificultad para nombrar lo que capta el ojo por encima de la imposición de un léxico, el problema es cómo los ojos ven y cómo la mano del artista, al crear, modifica lo que los ojos ven.

Para la indagación sobre su lenguaje formal, Valéry asimila la *modénature* a la *modulation* y sostiene la idea de dos ritmos: uno gobierna la serie matemática, la analogía y la melodía; otro, las relaciones, la métrica y la armonía. Asimismo hay dos modos de definir "*modulation-modénature*": uno es sobre el campo semántico, el otro es tiempos marcados y articulación "subrayada".²⁶ La *modénature* de Le Corbusier no es una traducción de esta teoría porque él, entre otras cosas, rechaza la idea de una semántica de la arquitectura. Pero hay un punto de contacto en la ejemplificación con un rostro (p.165) y en la reflexión sobre la articulación de los componentes. La articulación era el tema de la poesía de Valéry que tenía -él mismo lo señalaba- una correspondencia arquitectónica.

Un segundo cruce, con la música, es tan específico como la referencia a Eric Satie (1866-1925), quien se describía como un "fonometrógrafo" y concebía cada pieza como una escultura fónica pasible de repetición. El "cuidado de las *cantidades*" corbusierano podría asemejarse a una morfométrica.²⁷ Para Satie, la melodía es la idea y la armonización el medio o herramienta para presentar la idea. De manera similar, ocupándose de las técnicas del proyecto, la belleza reside en la calidad de una misma intención que conduce todas las operaciones o medios plásticos. La composición trata, entonces, de la relación entre "la intención" que da unidad y la *modénature* o "lo que sea" que combina los componentes medidos, pesados y ritmados, hasta lograr "algo que nos rapta". Finalmente, la capacidad de repetición buscada por el compositor moderno, hasta superar la condición de aburrimiento por ese "algo que nos rapta" generado en la obra y en la repetición misma, es la condición de producción del arte en la época de la reproductibilidad técnica.

No hay enigma o misterio en el concepto corbusierano, son las dificultades del equilibrista al caminar sobre una cuerda, igual que Valéry para la poesía y Satie para la música. Hay complejidad del pensamiento moderno respecto al arte.

▼ **Esquicios de la casa en Poissy, y la implantación de una serie de 17 casas en la campiña argentina**
Précisions sur un état..., p.161



HACIA UNA ARQUITECTURA DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES

182

¹-D. Jodelet. **Les Représentations Sociales**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

INCIHUSA · CONICET
Jorge Ricardo Ponte

Hay múltiples posibilidades de abordar el libro **Hacia una Arquitectura**; en este caso particular nos interesa hacerlo desde la categoría de las representaciones sociales.¹

Según esta teoría, *la realidad* no existiría como tal, sino que siempre sería una representación forjada en la mentalidad de un determinado conjunto de individuos y funcionaría como una organización significativa que depende de las circunstancias que rodean la elaboración de la representación: el contexto histórico o político, la finalidad de su expresión, el lugar de los individuos emisores en la organización social, el juego en los que están inmersos, etc. De allí que hablar de “la arquitectura” será describir la representación social de dicha disciplina.

Entendida de este modo, la arquitectura académica de fines del siglo XIX y comienzos del XX constituía, por entonces, la representación social hegemónica. Frente a ella, se verifica un ataque sistemático por parte de algunos francotiradores (Le Corbusier, entre ellos) con el intento deliberado de producir un cambio de representación. Una controversia que no fue explícita la mayoría de las veces y que no puede homologarse a otro tipo de luchas (de clases, política, etc.). La representación social propia es sostenida y sentida como “tan real” que no se lucha por sostener una situación de poder o de privilegio; sino por una manera de interpretar lo real.

GALERIE E. DRUET

24, Rue de la Harpe, 10 Paris 13^e

EXPOSITION

OZENEANT

JEANNERET

PEINTURES PURISTES

► Publicidad: exposición de cuadros de Jeanneret en galerie Druet, 1921

² Le Corbusier. **Hacia una Arquitectura** (2ª ed.). (J. M. Alinari, Trad.) Barcelona, España: Poseidón, 1978. Todas las referencias directas a páginas corresponden a esta edición.

³ **Francotirador, ra.** (Calco del fr. franc-tireur). 1. m. y f. Combatiente que no pertenece al ejército regular. 2. m. y f. Persona aislada que, apostada, ataca con armas de fuego. 3. m. y f. Persona que actúa aisladamente y por su cuenta en cualquier actividad sin observar la disciplina del grupo. (www.rae.es)

184

Nunca las representaciones aluden a su condición de tal. Sus promotores y divulgadores las exponen como “la realidad”: objetiva, desideologizada, apartidista, asociándolas intencionalmente, con el “sentido común”. Por ejemplo, Le Corbusier dice que “en todo hombre moderno hay un mecánico”² (p.100), porque la mecánica lo ligaría a la vida cotidiana, al sentido de la economía, en suma: al sentido común. Se necesitarían “...hombres inteligentes, fríos y tranquilos, para construir la casa, para trazar la ciudad” (p.100).

Una de las funciones de las representaciones sociales es la de adquirir conocimientos e integrarlos en un marco asimilable y comprensible en relación a los valores a los cuales adhieren. En términos corbusieranos, un desaprender lo mal aprendido y un aprender de vuelta. De allí que explique que “hay que transformar totalmente los métodos de los arquitectos, tamizar el pasado y todos los recuerdos a través de las mallas de la razón, plantear el problema como se lo han planteado los ingenieros aeronáuticos y construir en serie las máquinas de habitar” (p.100).

El significado de las representaciones varía según el contexto discursivo en el que son (o fueron) emitidas o divulgadas: Le Corbusier afirma que se dirige, no a todos, sino a “las personas de buen entendimiento” (p. XVI).

La máxima aspiración de cualquier representación es hacer funcionar algo que es cultural, como algo que está en la naturaleza misma de las cosas. A modo de ejemplo, Le Corbusier sostendrá la relación entre naturaleza y obras del cálculo: “porque se ve bien, se puede leer, saber y sentir la armonía” (p.174). Ambas estarían animadas por la misma unidad motriz; serían formuladas claramente y poseerían una actitud fundamental, en síntesis: “Formular claramente, animar la obra con una unidad, darles una actitud fundamental, un carácter: pura creación del espíritu” (p.175). Estos preceptos que se admiten tan “naturalmente” para la música y para la pintura, sin embargo no se le exigiría (en la representación contraria) a la arquitectura, rebajándola a constituirse en una mera cuestión utilitaria difícil de distinguir respecto a la construcción. Frente a la Academia que propugna que hay arquitectura cuando se siguen sus preceptos y modelos; Le Corbusier contesta, en cambio, que habrá arquitectura cuando exista “una emoción poética” (p.175): si todas las construcciones pueden ser arquitectura, entonces no podría haber arquitectura en el sentido del arte.

Las representaciones sociales dependen, también, de la historia del individuo. En el caso de Le Corbusier, su falta de estudios sistemáticos lo posicionaron como un *outsider*, ideal para constituirse en un francotirador³ que quisiera y pudiera dedicarse a demoler la representación tradicional,



“(Esos) jirones de nuestra vestidura sentimental de otras épocas” (p. XVI), en aras de entronizar la representación por venir: ese mundo moderno al que él aspira, fruto del “espíritu nuevo” (p. XV).

En general, la modernidad mantuvo una actitud *fundante* -“acaba de comenzar una gran época”, pronostica Le Corbusier (p. XXXII)- dando preeminencia al presente sobre el pasado. En una retórica épica convocará: “¡Todo está por hacer! ¡Tarea inmensa!” (p.78). Hay una clara intención, manifestada, tanto en los dichos como en los hechos, de producir una fractura con la memoria social -“no tenemos ya dinero para sostener los recuerdos históricos” (p. 6), “Las herramientas viejas se desechan” (p. 5). Queda claro que no tiene ningún interés en preservar la memoria de la arquitectura que él ha criticado tanto.

Las representaciones sociales nos permiten definirnos y diferenciarnos ante los demás, construirnos como individuos y como grupo, forjar nuestros puntos en común, nuestras preferencias y moldear la autoestima. Presentar a la arquitectura como algo dinámico, *inasible*, iba a contrapelo de la representación de determinados grupos sociales para quienes la *buena* arquitectura era algo fijo y permanente, un proceso fijado en un pasado modélico, estático o inmutable.

Las representaciones sociales integran, a la vez, lo racional y lo irracional de un grupo social. Sólo en este contexto puede entenderse aquello que Le Corbusier sostiene a propósito de la arquitectura: ésta no sólo tiene que servir, sino también “conmover”. ¿En qué consiste este *moverse-con* la arquitectura?, ¿cómo se logra? Justamente esta obra de Le Corbusier es un intento de explicar cómo él entiende este proceso y cómo ve posible lograrlo. Si bien apela a la emotividad individual, parte del supuesto de que todos los hombres, por su condición de tales, tienen las mismas necesidades: *necesidad-tipo, función-tipo, emoción-tipo*: ¿emociona a uno y emociona a todos?.

Las luchas de representaciones

La representación social –como *a priori* que es- determina el comportamiento de los individuos. Como cada grupo social tiene una arquitectura fijada como modélica -*los tradicionalistas, los iconoclastas, los modernos, los progresistas*, etc.- pretende que el conjunto de la sociedad haga suya su propia representación. Se verifica entonces una puja de poder no homologable a la política o de clases: precisamente, la teoría de las representaciones sociales aparece ante la caída de los paradigmas que postulaban que las condiciones materiales de existencia determinaban la forma de interpretar la realidad.

Las representaciones sociales no constituyen un problema ético. No existen *buenas* o *malas* representaciones.

◀ Le Corbusier frente a exposición purista en galerie Thomas, 1918

▼ Exposition Jeanneret - Ozenfant en galerie L'Effort Moderne, 1923



⁴. Del francés **paysan**, hombre de la campagne (hombre de la campiña, no de la ciudad).

Tampoco están al servicio de ninguna teoría conspirativa. Son un síntoma, no son la enfermedad. Normalmente, en una comunidad, el culto a determinados modelos o paradigmas está teñido de representaciones que son promovidas por un grupo interesado que trabaja para imponerlas al resto. No escapa a esta lógica que una de sus funciones es, precisamente, la de argumentar y de convencer. Obras como **Hacia una Arquitectura**, dan batalla argumentativa y política a la representación vigente desde el punto de vista de “una nueva arquitectura fruto de un espíritu nuevo”. Se equivocan quienes creen que estas manifestaciones -que obviamente son también oportunidades económicas- puedan ser obligadas por legislaciones estatales: éstas actúan por convencimiento y por la generación de consensos.

La crónica histórica suele dar cuenta de estas luchas de representación, ya sea de manera directa o como medio que permite vehicular las representaciones de nuevos actores sociales que constituyen la elite de recambio.

En el desarrollo argumentativo de los bandos involucrados y en pugna, ambos apelan al “sentido común” tanto para legitimar el discurso como las prácticas. El entonces Presidente de la Academia de Bellas Artes sostendrá que los cuestionadores como Le Corbusier representan a “esa nueva barbarie” (p. XXVII) que, desde hace algunos años, se advierte en la Europa oriental y septentrional; y la cual insultaría, según su visión, al “sentido común y al buen gusto” (p. XXVII). Este prejuicio del arquitecto Nenot (constructor de la Sorbona y ganador del proyecto para el Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra) conlleva necesariamente su otro par necesario, que sería “la civilización”. La categoría de *bárbaro* nunca habría sido más textual que la utilizada en este caso, ya que se refiere a la Europa Periférica, la del Este y los Países Escandinavos, aquellos antiguos *bárbaros*. Dentro de esta *barbarie* estaría también incluido el propio Le Corbusier, pero en su condición de “paisano” de un cantón suizo. Un *paisano* ⁴ que osa confrontar con la Academia en el centro mismo de la auto representación *civilizatoria*: París. No será casual que el lugar de edición de la “contestación” de Le Corbusier sea, también, París.

Cuando los interpeladores de una determinada representación social se encuentran en el llano y deben luchar contra otra que, por el momento, es hegemónica, denuncian sus contradicciones aparentes o evidentes; apelan a toda suerte de argumentos, racionales y hasta emocionales contenidos dentro de su propia representación y útiles para deteriorar, minar, debilitar o directamente hacer caer a la que está vigente. De allí, el apelativo irónico de Le Corbusier al referirse a “la buena sociedad” (p. XVIII), a



la cual habría que revolucionar (cambiar de representación social) con “los métodos y en la amplitud de las empresas” (p. XXVII).

Las representaciones no sólo son una batería de argumentaciones, sino que también dan cabida a prejuicios homofóbicos, resentimientos contra los arquitectos y las escuelas que los forman, que no pueden explicitarse pero que sirven para dar cohesión interna al grupo de pertenencia. A tal objetivo apunta la sobrevaloración del propio grupo y de ciertas características o producciones del nuevo grupo emergente (por ejemplo: los paquebotes, las naves industriales, etc.). Como “individuos selectos” (p. 69) define Le Corbusier a sus potenciales comitentes, a aquéllos que componen el mundo de la industria y los negocios, a ésos que viven “en esta atmósfera viril” (p. 69). Los arquitectos, emergentes privilegiados de la vieja representación social y según la representación social de Le Corbusier, vivirían en un ambiente *no varonil*. Además (como buen prejuicio) denuncia que dichos arquitectos porque, aunque tienen ojos *que no ven*.

A Le Corbusier le gustan los ingenieros porque ellos son “audaces y sabios” (p. 71). Además, porque son los que “conocen” el modo de construir, de ventilar, de iluminar, etc. (p.7). Los componentes extraños a la representación social del grupo son detectados y vistos como los anticuerpos que reaccionan frente a lo “otro”, a lo diferente, a lo ajeno, protegiéndola así de posibles cambios que puedan desnaturalizarla. Y, como un círculo, funciona reproduciéndose a sí misma y a sus dirigentes o sostenedores. Pero como la representación social de los arquitectos del “espíritu nuevo” todavía no está instalada; no se advierte, en estos inicios, luchas intestinas que justifiquen denunciar los componentes extraños a la nueva representación por erigir. Las instituciones de las que se trate (las escuelas de arquitectura, la academia, por ejemplo) resisten el embate que estas nuevas representaciones sociales tienen sobre un tema o motivo que las convoca, las une o justifica su existencia. Lo harán hasta que una nueva conducción proponga un reemplazo de personas y de mentalidades, y una nueva representación social se erija como hegemónica y, a su vez, se instale, luego se anquilese, luego se reproduzca, etc. Se verificará luego la acción puntual de determinados individuos que, a la manera de francotiradores, bombardearán la representación social dominante (criticándola, burlándose, desacreditándola, etc.) que negará, en la práctica, el valor al que adscriben los nuevos cuestionadores quienes, a posteriori, serán a su vez conservadores de la representación social que lograron imponer.

◄ Amédée Ozenfant, Albert Jeanneret y Le Corbusier en el taller de la casa de Jeanneret-Perret
Le Corbusier, Jean-Louis Cohen, Editorial Taschen, p.9

▼ Visita a la construcción de cité Fruges (Pessac), 1925



La arquitectura como proceso de construcción cultural

Es evidente que en toda ciudad existen trazas antiguas, tanto sea en lo material como en las prácticas sociales, las cuales remiten a la formación de la polis. Pero no todos las advierten y, menos aún, no todos las decodifican de análoga manera. Por ello, Le Corbusier tituló a uno de sus capítulos como *Ojos que no ven* aludiendo, precisamente, a esta carencia, a este no darse cuenta.

Si bien en muchos aspectos la arquitectura monumental -que estuvo prefijada como modélica tanto fuera para una ciudad, como para una sociedad- puede ser cuestionada como representación; también es cierto que existe otra arquitectura más doméstica, fijada por la evolución histórica de la ciudad, por su propia materialidad, por los testimonios tangibles que subsisten de épocas pasadas, así como por el resultado de las prácticas sociales que en ella se desarrollan o desarrollaron.

Le Corbusier propugnará la aparición de los techos planos (p.47). Esos techos-terrazas, usados como azoteas y también como expansiones de otros ambientes, no solamente constituían una revolución de la estética de la edificación sino una extensión de la utilización del cemento



armado. De allí que se comprenda su fastidio por esos “viejos e inadecuados techos normandos” (p.76) respecto de los cuales será tan duro en su valoración; porque cree que ellos representan un ejemplo de la aplicación de los *estilos* (“el estilo marítimo”) en arquitectura. O su no aceptación de “Los tejados, los miserables tejados (¿de París?) (que) continúan abundando, y ésta es una inexcusable paradoja” sólo por respetar los *estilos*. Y la lucha contra los *estilos* no sólo es una disputa simbólica (“*Los estilos son una mentira*” (p.67)); sino también una controversia concreta en el campo profesional: “La arquitectura no tiene nada que ver con los «estilos» (...) La arquitectura tiene destinos más serios” (p.15) sentenciará Le Corbusier.

Esto, a primera vista, parecería ir a contrapelo de la arquitectura concebida como representación social, ya que existiría también esa otra arquitectura “fijada” en el campo de la materialidad de la ciudad. Pero, aunque esta materialidad “objetiva” pudiera estar, podría “no verse” o valorarse, precisamente por los impedimentos que suelen anteponer *las representaciones sociales*, en tanto éstas funcionan como filtros de lo real. Este sistema de tamiz o de no visualización de la materialidad de la arquitectura hace que permanentemente se deba trabajar o insistir sobre lo que está ahí, pero *que el otro no ve*. Este no ver a veces

▼ **Le Corbusier con Ozenfant**
Tapa Acerca del purismo, editorial
El croquis



⁵R. Amossy. **Les idées reçues. Semiology du stéréotype.** Paris: Nathan, 1992.

⁶**Tipo:** acepción 4. m. Ejemplo característico de una especie, de un género, etc. (www.rae.es)

es un *no querer ver*, porque resultan afectados intereses o proyectos políticos, económicos o inmobiliarios a los cuales no se quiere tocar o lesionar.

Las representaciones sociales se gestan en el seno de los diferentes grupos (colegios profesionales, escuelas de arquitectura, asociaciones profesionales, administración pública, etc.) y se promueven o difunden a través de entrevistas en diarios y revistas, artículos de opinión, trabajos científicos o de divulgación, discursos de funcionarios, etc. Por ello, existen en el campo social una serie de *lugares comunes* a los cuales se suele recurrir para explicitar la arquitectura o la presunta falta de ella. Esto no sería tampoco una verdad sino una apelación al recurso del *estereotipo*.⁵

La noción de estereotipo nutre y atraviesa la producción cultural, son atajos que usamos para intentar explicar la realidad. Le Corbusier va a apelar, en su relato, al uso de *estereotipos* -por cierto los de su tiempo- los propios y los de la representación rival, como recurso argumentativo, identificando como *lugares comunes* a algunas premisas de los arquitectos de la, por entonces, representación hegemónica tales como: “Hay que hacer resaltar la construcción” y “Cuando una cosa responde a una necesidad es bella” (p. 86).

La literatura y, eventualmente la prensa, no expresan directamente una representación social sino que la *describen* en sus páginas. Fijan, de alguna manera, estos intentos de estabilizar en el tiempo ciertas representaciones y facilitar así su difusión. Estudiar históricamente esta relación entre literatura y arquitectura es estudiar estos textos como descriptores de distintos momentos e intentos de establecer pautas de dicha arquitectura, más allá de los valores literarios intrínsecos que dichas obras puedan contener. La crítica social y política que formula Le Corbusier a través de **Hacia una Arquitectura** no forjó un “espíritu nuevo” por el solo hecho de plantearse en un texto, sino cuando formó parte de una estrategia social de cambio de representación.

La contestación de artistas e ingenieros *modernos* (entre la cual se encontraba Le Corbusier), en conocimiento de *la mala reputación* (desde su representación) que circulaba sobre la arquitectura académica, aprovechó la industrialización y modernización que implicó el desarrollo bélico involucrado en la Gran Guerra para impulsar un cambio de representación social que acompañara a ese cambio tipológico (aviones, tanques, trasatlánticos, automóviles, etc.). También el surgimiento de nuevos materiales y nuevas tecnologías, la idea de la aparición del “tipo”⁶ (silos, elevadores, puentes, edificios en torres, etc.) y de la “serie” industrial (Henry Ford), y la confianza en que

190

▼ Le Corbusier y la ONU



“las máquinas conducirán a un orden nuevo, de trabajo, de reposo” (p.79). Así como un “sillón es una máquina de sentarse” Le Corbusier insta a concebir, construir y habitar “casas en serie” como ¡máquinas de habitar! (p.73)

¿Cómo compatibiliza Le Corbusier la *máquina de habitar* que propone con la emoción? Sabe que eso que dice no es posible. Aunque él entiende la necesidad de fabricar casas en serie, sabe que eso no será arquitectura. Es una provocación que él lanza ¡una entre tantas! Porque, más adelante afirmará al respecto: “Mi casa es práctica. Gracias, como doy las gracias a los ingenieros de los ferrocarriles y a la Compañía de Teléfonos. Pero ellos no han conmovido mi corazón.” (p.145). Por más que diga que todos los hombres tienen las mismas necesidades, Le Corbusier sabe que la emoción frente a la verdadera obra de arquitectura no es algo replicable. Si no hay emoción en la construcción, como para transformar a ésta en arquitectura, al menos, que haya racionalidad y funcionalidad: “El corazón sólo se conmueve cuando se satisface la razón, y esto sucede cuando las cosas se calculan” (p.201)

Lo clásico revisitado

Es sugerente que Le Corbusier incluya entre sus textos un capítulo expresamente dedicado al Mundo Clásico, titulado *La Lección de Roma*, para dar batalla argumentativa precisamente allí, en el nodo de la representación social de la Academia, intentando demostrar cómo podía hacerse una lectura diferente de ese mismo pasado mal usado como modelo.

Según una visión esencialista, la arquitectura académica remite sus modelos de legitimación a los tiempos de esta arquitectura clásica, fundacionales de la cultura occidental. El único margen que permitiría en aras del “sentido común y del buen gusto” era sostenerla sin cambiar el nodo de dicha representación porque, de hacerlo, se la estaría desdibujando, falseando, cuando no traicionando.

De allí que Le Corbusier no pretenda mejorar o cambiar algo periférico de la representación vigente, sino apuntar sus dardos al nodo: ¡Eso no es arquitectura! (P.7), señalará Le Corbusier agregando que “la arquitectura no tiene nada que ver con los estilos” (p.15). Por este motivo propone directamente “un plan nuevo” (p. XVI)).

El modelo a seguir puesto en el “ingeniero”

En la comunicación de sus representaciones sobre la sociedad *moderna* de inicios del siglo XX, el discurso de Le Corbusier es organizado a partir de un destinatario genérico conformado por los artistas, los industriales,

los hombres de negocios (p. 69) y, como operadores de dicha transformación, los profesionales de la construcción: arquitectos e ingenieros a quienes dirá que ha llegado el momento de comparar y confrontarlos. (p.8)

El arte, para Le Corbusier, “no es una cosa popular... El arte sólo es un alimento de los elegidos...” (p. 79). Por ello, no se dirige al pueblo sencillo, a los campesinos -a los “salvajes”- como él los llama, quienes como ya se sabe aprecian la decoración que pertenece al “orden sensorial y primario, como el color” (p. 112). Mientras que los ingenieros, al manejar “el cálculo, uno se halla en un estado de espíritu puro y, en ese estado de espíritu, el gusto sigue por caminos seguros” (p.7).

En esta lucha, Le Corbusier tiende a interpretar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica. Conforma “pares de opuestos” en un sistema binario: alta cultura (dirá “elevada cultura” (p.112) vs. baja cultura; buen gusto vs. mal gusto; decoración vs. proporción; arquitectos vs. ingenieros; campesinos, pueblo sencillo y salvaje, vs. hombre culto (p. 113); hombres viriles vs. (no lo dice, pero puede presuponerse...), etc. Con este maniqueísmo de barricada, él se va a dirigir al *hombre culto* (p. 113) por excelencia.

Para los arquitectos que “viven en la estrechez académica, en la ignorancia de las nuevas reglas de la construcción” (p. 8) formula tres advertencias: el volumen, la superficie y el plan. Para los ingenieros, parece no necesitar advertirles nada porque ellos ya lo tienen todo claro. Éstos serían, en su representación: “sanos y viriles” (p. 6); los arquitectos, en cambio, ¿enfermos y afeminados?; los ingenieros serían “activos y útiles” (p. 6); los arquitectos, en cambio, ¿pasivos e inútiles?; los ingenieros harían “arquitectura porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza” (p. 7), mientras que los arquitectos serían, despectivamente, unos “charlatanes y desocupados” (p. 6); etc.

La mirada que legitima su representación no es la del ciudadano común, ese usuario potencial, sino que el otro es siempre el ingeniero. Éste no sólo es un profesional con una formación práctica y técnica, sino que pertenece claramente a un determinado nivel social y detenta un determinado prestigio. Es a él a quien asigna el rol de *nuevo experto*. Por ello, reivindica la función del profesional vinculado con la nueva industria como el indicador del *buen camino hacia la modernidad*.



Perdurabilidad de una representación social

Si bien para ampliar el análisis de las distintas representaciones epocales en juego, deberíamos tener en cuenta publicaciones técnicas o periodísticas de

ambas vertientes, es posible la reconstrucción de las representaciones sociales de los sectores hegemónicos a partir del discurso de Le Corbusier quien, por entonces, contestaba el discurso académico oficial. No obstante su intencionalidad apelativa, podemos inferir que su discurso discrepante de alguna manera desarticula el discurso del sector de la elite dirigente francesa, en especial y europea en general, que manejó el “gusto oficial” y el poder de legitimación, en los tiempos de la aparición de la primera edición de este libro.

Por otra parte, este discurso del joven Le Corbusier (36 años) en los tiempos iniciales de su trayectoria no tiene que ver, necesariamente, con su consecuente producción arquitectónica. En efecto, a veces se trata de un alegato simplista, maniqueo, casi propagandístico, que no necesariamente conlleva a explicar su praxis arquitectónica posterior. En síntesis, valoremos a Le Corbusier más por todo lo que hizo, y no tanto por todo aquello que dijo...

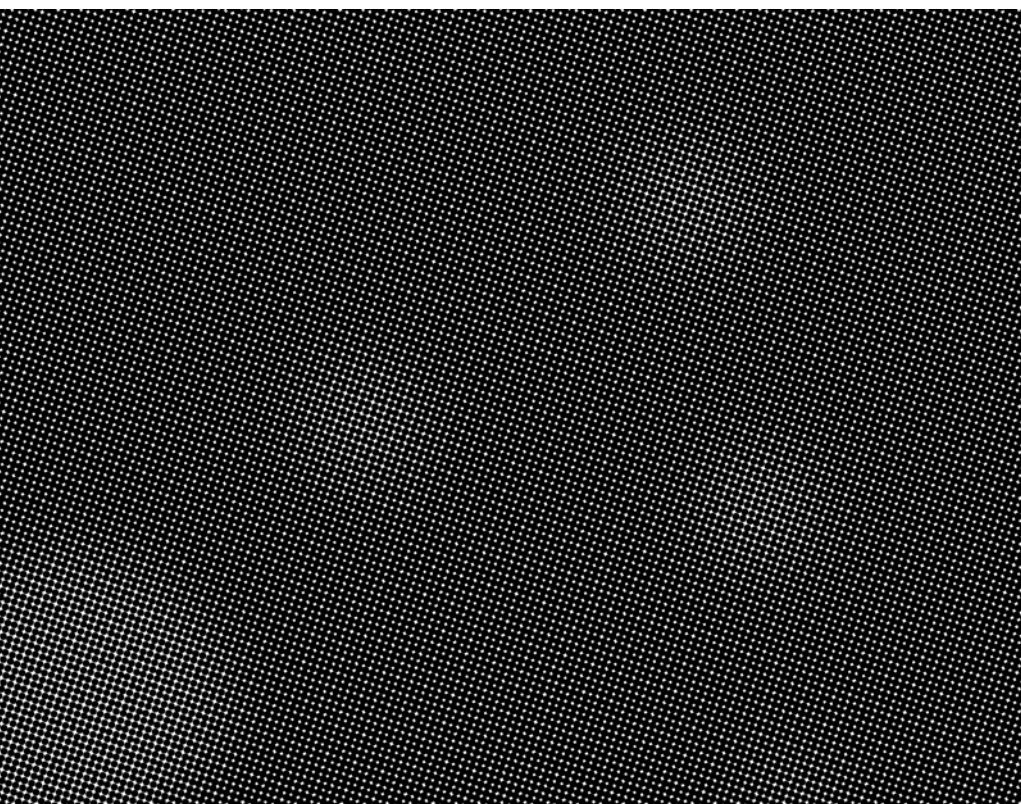


◀ **Le Corbusier con Anatole de Monzie**

▶ **La casa doble**
Le Corbusier, Jean-Louis Cohen,
Editorial Taschen, p.34

Lecturas





TRADICION Y MODERNIDAD

EL VIAJE A ORIENTE EN *VERS UNE ARCHITECTURE*

196

¹. Se presume que el autor de este Prefacio (o Nota) es Jean Petit, el editor, cuyo escrito contaba con el aval de Le Corbusier. Ver Adolf Max Vogt, "Remarks on the "Reversed" Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein". **Assemblage No 4**, octubre 1987 (38-51).

UNLP
Melina Yuln

Vers une architecture dedica la mitad de sus páginas a hacer un recorrido por la tradición clásica. En las referencias a la arquitectura de Constantinopla y Atenas se puede rastrear una herencia del viaje que Le Corbusier realizara "al oriente" en 1911. Las impresiones de su primer encuentro con obras se reflejan en la valorización de la arquitectura como arte que tiene por objeto conmover. Los mismos íconos estéticos que diez años antes lo habían maravillado, vuelven a aparecer en el camino de su búsqueda de una nueva arquitectura.

En 1911 Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) emprende un viaje con su amigo Auguste Klipstein, con destino a Estambul. Parte desde Berlín con rumbo a la tierra turca, atravesando Europa oriental y llegando hasta la antigua capital del imperio bizantino. De allí, bordeando el Mediterráneo, pasa por Atenas y luego atraviesa Italia de regreso al norte de Europa. **Le Voyage d'Orient** es editado a principios de 1966 como un pequeño volumen que contiene notas de viaje y bocetos que fueron publicados cincuenta y cuatro años después de su realización.

Según se lee en las primeras páginas, 1911 fue el "año decisivo de su formación de artista y de arquitecto".¹ El viaje al oriente significó el fin de un ciclo -iniciado en 1907



► La Acrópolis de Atenas. Boceto del viaje de oriente
Vers une architecture

² H. Allen Brooks, **Voyage d' Orient en Le Corbusier's formative years**. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1997, pp. 94 y ss.

³ G. Gresleri, **Viaggio in Oriente**, Marsilio Editori, Venezia, 1984; **Catalogue en Le Corbusier before Le Corbusier** (1907-1922) editado por S.Von Moos y A. Rüegg, New York, 2002; ver también H. Allen Brooks, op. cit.; William J. R. Curtis, **Le Corbusier: Ideas and Forms, Part I: The Formative Years of Ch.E. Jeanneret 1887-1922**, Phaidon Press, London, 1986; L. Schubert, "Villa Jeanneret-Perret: Le Corbusier between Past and Present", en **Anuario de Estudios lecorbusieranos**, Barcelona, 2003; Çelik Zeynep, "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism", en **Assemblage N° 17**, abril 1992 (58-77).

⁴ *Edouard arrived the evening of November 1st in good health after a trip of 7 months (since leaving Behrens' office). He has the intention of establishing his career here as an architect.* H. Allen Brooks, , op. cit, p. 303.

198

⁵ Ch. E. Jeanneret, **El viaje de Oriente**, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993, p. 173.

⁶ Se publicaron algunos artículos, pero la publicación nunca se complete debido a la falta de lectores interesados.

⁷ Pierre Loti (1850-1923) es considerado el creador del género literario "orientalista"; Claude Farrère (1876-1957), cuya escritura tiene mucha similitud estilística con Jeanneret, fue uno de sus seguidores.

con viajes por el norte de Italia, y su estadía con Perret (en Francia) y Behrens (en Alemania)-² como una especie de Grand Tour que corona su formación antes de realizar los primeros trabajos profesionales. La importancia de este viaje en el pensamiento y en el desarrollo de la arquitectura de Le Corbusier es una hipótesis de larga data, convirtiéndose en uno de los episodios más destacados de su período formativo.³ Como una muestra de la secuencia de sus decisiones, su padre escribía en su diario: "Edouard llegó la noche del 1° de Noviembre, gozando de buena salud después de un viaje de 7 meses (desde que dejó la oficina de Behrens). Tiene la intención de establecer aquí su carrera como arquitecto"⁴.

Este viaje fue tan determinante, que en el momento de consagración en su carrera se decide a publicar el escrito de juventud, sin importarle los errores o las dudas que se reflejan en el texto y sin ocultar la falta de precisiones. Es más, la riqueza del texto está precisamente en ello, en su joven mirada que indaga todo cuanto lo rodea. Las líneas agregadas al final del último capítulo pueden ayudar a entender esta decisión:

*Terminado de escribir en Nápoles el 10 de octubre de 1911 por Charles-Edouard Jeanneret. Releído el 17 de julio de 1965, en el 24 de Nungesser et Coti, por Le Corbusier.*⁵

En los años siguientes se produce el paso de una mirada de aprendizaje a una postura afirmativa. En **Vers une architecture** el viaje funciona como cantera: toma ejemplos, reformula ideas y retoma conceptos en base a los datos acumulados durante el trayecto. Es posible comparar la evolución de sus ideas observando ambos escritos.

La escritura del diario de viaje

Jeanneret escribe el diario de viaje en forma de crónicas, con la intención de publicarlas en el periódico de La Chaux-de-Fonds.⁶ Es por ello que se ve en la necesidad, tal vez la obligación, de redactar reportes interesantes, plagados de adornos y, quizá, fruto de la pura imaginación. La descripción de los sitios visitados y los sentimientos suscitados, además de pasar por el tamiz de su propia mirada -con la carga subjetiva que esto implica- está teñida de influencias procedentes de la literatura y la pintura, que ayudan a darle forma al preconcepto que Jeanneret tiene acerca del oriente.

A lo largo del texto, recurre a la utilización de un estilo literario forzado, tomando el modelo de otros autores para lograr un lenguaje pintoresco y dramático. La forma de escritura, sobre todo en los capítulos referidos a Turquía, se caracteriza por la imitación de los novelistas franceses Pierre Loti y Claude Farrère,⁷ escritores que



⁸. William Ritter (1867-1955) pintor y crítico de arte suizo, a quien Le Corbusier conoce en 1910.

⁹. *In literary tradition, Eyüp was de theater for the accounts of Pierre Loti, the indispensable starting point for anyone wishing to understand the essence and exoticism of Constantinople (Istanbul) at the beginning of the century;* G. Gresleri, op. cit., p.181.

¹⁰. Ch. E. Jeanneret, op. cit., p. 91 y ss.

sitúan sus novelas en Constantinopla, y cuyo conocimiento Jeanneret debe a sus visitas a la biblioteca de William Ritter en Munich.⁸ Giuliano Gresleri hace referencia a un comentario de Jeanneret, en su diario de notas, sobre la lectura de **Aziyade** -de Loti-, durante su estadía en Pera. “En la tradición literaria, Eyüp era el escenario de los acontecimientos de Pierre Loti, el punto de partida indispensable para cualquiera que deseara entender la esencia y el exotismo de Constantinopla (Estambul) a principios de siglo”.⁹

Es un diario de viajero que detalla los lugares visitados desde una perspectiva teñida de influencias literarias -con un aire de novela- y de tópicos preestablecidos. La mirada estética presente en la descripción de paisajes, como si se tratase de un encuadre pictórico, los enlaza con las referencias previas que trae desde Europa, sumado a un cierre poético o dramático según el caso. Todo lo que descubre o redescubre de manera real y concreta, es retratado por Jeanneret con un halo de misticismo poético: como algo distinto pero envidiable, exótico pero bello, seductor y sublime. Hay párrafos de difícil comprensión, ya sea por su estilo trabado o por su inmersión en desvaríos privados; porque el registro del itinerario no es sólo una bitácora de viaje sino un diario personal e íntimo.

Las principales obras arquitectónicas comunes a los dos textos son las mezquitas y el Partenón, que aparecen de forma repetida en **Vers une architecture**. La referencia a las mezquitas de oriente corresponde a Turquía.

En el capítulo *La ilusión de los planes*, las mezquitas le sirven para demostrar que “el exterior es el resultado del interior”. Recurre a bocetos propios de 1911 donde se las muestra en planta, volumetría y vista exteriores, graficando la interrelación con el interior. La descripción de la escala y las sensaciones provocadas por esos espacios generadores de un “ritmo sensorial de luz y volumen” envuelven y fascinan al visitante. Nada dice acerca del exterior resultante -puesto que es una consecuencia-, y deja que las imágenes grafiquen por sí solas ese resultado.

Si se vuelve sobre las páginas de **Le Voyage d’Orient**, al capítulo dedicado a las mezquitas,¹⁰ se puede encontrar una descripción pormenorizada de la distribución interior, de sus materiales, colores y texturas, de la implantación en medio de la ciudad y de sus fachadas. La descripción del joven Jeanneret es sólo una descripción, teñida de sensaciones pero sin encontrar un sentido preciso para todo lo que relata. El viaje le deja imágenes e impresiones de sus recorridas por Estambul que se verifican en las acuarelas y bocetos realizados *in situ*. La postal de la ciudad, con su silueta recortada de cúpulas y minaretes, es el resultado de su observación, de su mirada aprehensiva. Eso no bastará

◀ **Itinerario del Viaje de Oriente.**
Boceto de Ch.E.Jeanneret
Reproducción del *Viaggio in Oriente*

▼ **Bocetos de Jeanneret de la silueta de Estambul vista desde el mar**
The MIT Press edition



¹¹-Auguste Choisy, **Histoire de l'architecture**, 2 vols., Paris, 1899.

¹²-Le Corbusier, **Hacia una arquitectura**, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1998; p. 36.

¹³-Ch. E. Jeanneret, op. cit., p. 175.

en **Vers une architecture**. Recurre a una axonometría tomada de Choisy para ejemplificar las leyes geométricas y las combinaciones modulares que actúan en la estructura de Hagia Sofia.¹¹

*El ojo observa, en la sala, las superficies múltiples de los muros y las bóvedas; las cúpulas determinan los espacios; las bóvedas despliegan la superficie; los pilares, los muros se ajustan de acuerdo a razones comprensibles. Toda la estructura se eleva de la base y se desarrolla siguiendo una regla que está escrita en la base del plan: formas bellas, variedad de formas, unidad de principio geométrico. Transmisión profunda de armonía: esto es arquitectura.*¹²

El capítulo de **Le Voyage d'Orient** dedicado al Partenón fue escrito tres años después de finalizado el viaje y no se estructuró como un compendio de sensaciones sino que hay un indicio de maduración de sus ideas.

Si bien se puede reconocer a un joven desorientado que dice no saber “muy bien por qué la Acrópolis encubre la esencia del pensamiento artístico; por qué esa arquitectura -y no otra- sirve como medida del arte”, aquí ya aparecen con fuerza la idea de la armonía, la materialidad, el paisaje, la capacidad del Partenón de ser bello y sublime a la vez: “Con la violencia del combate, una gigantesca aparición me pasmó”.¹³



200



¹⁴ Le Corbusier, op. cit., p. 9.

¹⁵ Ch. E. Jeanneret, op. cit., p. 182.

En el capítulo *Pura creación del espíritu*, estos temas son retomados para darle cuerpo a una construcción mucho más firme y enfática. Se propone mostrar a la arquitectura como aquello que tiene conmueve y despierta emociones. La arquitectura está más allá de la combinación de materiales constructivos: es una obra de arte que se basa en la armonía y es “una creación del espíritu”: “La construcción tiene por misión afirmar algo; la arquitectura se propone emocionar”.¹⁴

En cambio, en **Le Voyage d’Orient**, el joven Jeanneret se sentía “con el cerebro vacío, el corazón roto de dudas, ante la tarea de dar forma viviente a una materia muerta”.¹⁵ Allí, estando frente al Partenón -luego diría: a “la máquina de conmover”- intuía que de eso se trataba la arquitectura, pero todavía no se reconocía preparado para ello.

Le Corbusier había encontrado en el Partenón la clave de la simpleza, proporción, rigor, plástica que buscaba para la arquitectura de su tiempo:

No existe nada equivalente en la arquitectura de toda la tierra y de todos los tiempos. En el momento mas agudo en que un hombre, agitado por los mas nobles pensamientos, los ha cristalizado en una plástica de luz y de sombra. La proporción del Partenón es infalible, implacable. Su

▼ **Fotografía del Partenón**
Vers une architecture



rigor supera nuestras costumbres y las posibilidades normales del hombre. Aquí se fija el testimonio más puro de la fisiología de las sensaciones y de la especulación matemática que puede unirse a ella; estamos clavados por los sentidos: estamos maravillados por el espíritu: se toca el eje de la armonía.

Ya no se trata de dogmas religiosos, de descripción simbólica, de figuraciones naturales: son exclusivamente formas puras en relaciones precisas.

Después de dos mil años, los que han visto el Partenón han sentido que había en él un momento decisivo de la arquitectura."¹⁶

La mirada aparece en **Le Voyage d'Orient** como aparato de aprendizaje. El joven Jeanneret se coloca como sujeto que mira un objeto determinado para aprehender, para captar por medio de la mirada la esencia de una arquitectura que conocía a través de los libros y que en ese momento experimentaba de forma directa por primera vez.

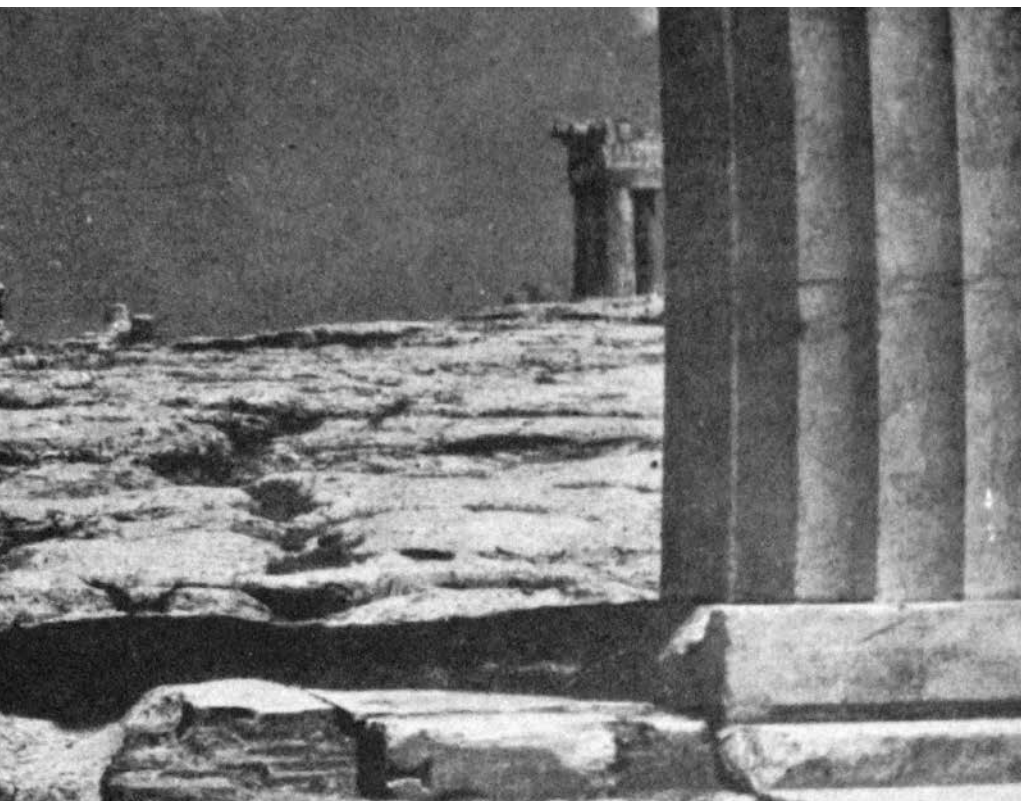
Muchas de las preguntas que asaltaban al joven Jeanneret en 1911 —y para las cuales todavía no hallaba respuestas— intentan ser contestadas por Le Corbusier en **Vers une architecture**. Allí, donde la sorpresa y lo no explicable aparecían como modos de aproximación al problema;



aquí se retoman como tópicos pero ya despojados de la inseguridad juvenil y bajo la forma una deconstrucción teórica. De aquel viaje por la antigüedad a la búsqueda de la arquitectura del mediterráneo, surge una década después una sentencia que marcará el siglo XX: "la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz".

◀ **Fotografía del Partenón**
Vers une architecture

▼ **Fotografía de los Propileos**
Vers une architecture



DEL DICHO AL HECHO DISCURSO Y PRAXIS EN LE CORBUSIER

204

¹Fue motivado por ciertas diferencias de opinión respecto a su ensayo de 1999, **Vers une architecture and Villa Savoye. A comparison of treatise and building** (ver diglancer.libero.it/manovico/lea/disark/vua_vs.pdf).

²Le Corbusier, **Hacia una Arquitectura** (con correcciones de 1928), Editorial Apóstrofe, Madrid, 1998. Las referencias a número de páginas corresponden a esta edición.

UNR
María Paula Lapissonde · UNR
Rubén Benedetti

En marzo de 2002, un intercambio con el arquitecto británico Lester Korzilius estimuló esta indagación sobre el discurso y la praxis de Le Corbusier en la que comparamos su edificio de mayor valor paradigmático –la villa en Poissy– con **Vers une architecture** que antecede en seis años el comienzo de la construcción y con los “cinco puntos” enunciados en 1927.¹

La teoría de Le Corbusier es multifacética y desafía a cualquier explicación sencilla. Una constante es su concepción de que la arquitectura responde -en algún grado- a invariantes. Dice, en **Vers une architecture**:²

La arquitectura es hecho artístico, un fenómeno de las emociones, descansa fuera de cuestiones de la construcción y más allá de ellas. El propósito de la construcción es hacer que las cosas se mantengan unidas; el de la arquitectura, emocionarnos. La emoción arquitectónica existe cuando el trabajo suena dentro de nosotros en consonancia con un universo de leyes que obedecemos, reconocemos y respetemos. Cuando se han logrado ciertas armonías, el trabajo nos captura. La arquitectura es una cuestión de armonías, una pura creación del espíritu. (p. 9)

Con esta afirmación, continúa una senda que tiene sus orígenes en la arquitectura de Grecia, Vitruvio y el

◀ **La villa en Poisy**
Le Corbusier, Jean-Louis Cohen,
Editorial Taschen, p.44



³. Peter Carl, "Architecture and Time, a prolegomena" en: **AA Files Nº 22**, Londres, 1991

Renacimiento. Sin aludir directamente a Dios, Le Corbusier se apropia en gran medida de una filosofía que parece afirmar que las leyes del universo son apriorísticas y existen como absoluto, sin referencias en otros elementos. En un intento de definir la belleza refiere a armonías que "provocan, profundamente en nuestro interior y más allá de nuestros sentidos, una resonancia que comienza a vibrar. Un rastro indefinible del Absoluto que yace en las profundidades de nuestro ser".

El rigor matemático encuentra también su rol como ordenador del universo corbusierano. Peter Carl observa que, para Le Corbusier, las matemáticas son la "llave a los grandes sistemas. Estas puertas (que se abren al mundo de las matemáticas) son las puertas de milagros. Al traspasarlas un hombre es no más una fuerza operativa, es su contacto con el universo".³

Otra de sus preocupaciones es encontrar una expresión arquitectónica que resulte signo de los tiempos, en el convencimiento de que cada época debe crear su propia arquitectura y que todo adelanto es positivo: "El hombre que no avanza, quiebra". La inclusión en **Vers une architecture** de imágenes de aeroplanos, automóviles y paquebotes como consecuencia del desarrollo tecnológico tendría este sentido. Sin embargo, a pesar de que supone un corte neto respecto al pasado, mantiene vínculos con él: el más obvio es su creencia en un "absoluto", pero también recurre a edificios griegos, bizantinos y romanos selectivamente escogidos para amplificar sus argumentos.

La percepción de esta armonía, expresada matemáticamente, es discutida en los *trois rappels*.

Respecto al volumen y su afirmación que "la arquitectura es el sabio, correcto y magnífico juego de las volúmenes bajo la luz", vemos una primera coincidencia con la villa Savoye donde combina múltiples formas primarias -cilindros y prismas- en coincidencia con los edificios que ilustran el libro: elevadores de granos, pirámides... Al respecto recordemos la interpretación de Colin Rowe:

Se imputa constantemente un valor absoluto a las matemáticas, que son 'ciertas y seguras' y establecen un orden como concepto intelectual afirmativo de verdades universales reconfortantes. Quizás, con la palabra "reconfortante" están implicados los sentidos, y llega a ser evidente que los cubos, las esferas, los cilindros, los conos, y sus productos están exigidos como los objetos gobernados por una intensa apreciación sensorial. En un momento, la arquitectura es "el arte que supera a todas las demás, alcanzando un estado de grandeza platónica"; pero, en el siguiente, llega a estar claro que este estado, lejos de ser invariable y eterno, es un subsidiario de la percepción personal del "sabio, correcto y magnífico juego de las masas



4. Rowe, Colin. "Las matemáticas de la vivienda ideal" en **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. p. 15.

reunidas bajo la luz". De manera que el lector nunca puede estar seguro en cuanto a qué concepto se refiere la palabra "correcto". Es una idea, separada del objeto que le infunde la "corrección" (teoría del Renacimiento) o es una propiedad visual intrínseca del objeto (teoría de 1900). La definición sigue siendo elusiva".⁴

El segundo *rappel* vincula la superficie al concepto de los trazados reguladores:

Dejar una masa intacta en el esplendor de su forma bajo la luz, y por otra parte, apropiarse de su superficie para las necesidades que son a menudo utilitarias, es forzarse para descubrir en esta inevitable división de la superficie las líneas que acusan y regulan las formas." (p. 25)

Para ejemplificar recurre a Notre-Dame y al Campidoglio de Miguel Angel, demostrando su uso extendido para construir un orden desde el Renacimiento, tanto en las elevaciones, como en planta y sección.

En la Villa Rotonda, Palladio emplea la proporción de 1:2 en la planta y 3:4:5 en los alzados. Le Corbusier los recupera en la villa Savoye pero de manera menos rigurosa. En la fachada sur, los elementos principales están apenas atados a un orden geométrico que se aproximan a la proporción de 3:4:5; pero mientras algunos elementos se ordenan conforme a trazados diagonales, otros no encuentran ninguna justificación como los de la azotea o las particiones de la *fenêtre en longueur*. Así, mientras en su libro parece sugerir la inmanencia de un orden fijo, el ordenamiento en su propio trabajo resulta de una fuerte selectividad en la aplicación de estas reglas: los trazados reguladores no son un fin sino un medio, y no el único.

Respecto al tercer *rappel*, afirma que *le plan* es el generador, sin él no habría orden ni voluntad y "donde reina el orden, comienza el bienestar". Peter Carl postula que Le Corbusier hace extensiva esta idea de orden a la lengua, las matemáticas, la música y al tiempo, como muestras de una convergencia del orden humano y cósmico que conforman un segmento significativo de la realidad. Para esta interpretación, el orden sería la llave misma llave de la vida.

En la villa Savoye se implementa una grilla estructural de 4.75 metros de lado, que se muestra potente en la planta baja. En el nivel superior, en cambio, la grilla se diluye para poder acomodar los ambientes pedidos por el programa, haciendo que el ordenamiento impuesto por la estructura parezca más icónico que real. Es tema de otra discusión si para un proyecto tan sencillo tiene sentido atarse estrictamente a la lógica de la estructura portante; en este caso, sin embargo, la preocupación está presente.

Para Le Corbusier uno de los roles fundamentales de la planta es definir el ritmo "como estado de equilibrio

◀ Escalera y rampa de la villa en Poisy



⁵ Lester.Korzilius, op. cit. Consulta on line 13 marzo 2002.

procedente de simetrías simples o complejas o procedentes de sabias compensaciones” (p. 37). En la obra aparece centrado en la rampa como elemento que vincula los diferentes niveles. La diversidad de las estrategias rítmicas, para Lester Korzilius, no sería un hecho negativo; por el contrario, haría evidentes una fuerza intuitiva en el diseño que permite romper ordenamientos separados y recombinarlos en una integración excepcional.⁵

Le Corbusier alude a la compensación o balance de masas como un elemento para gobernar la forma del edificio. En tal sentido, menciona a la Acrópolis. En la Villa Savoye se implementa el juego entre llenos y vacíos o formas complementarias de una forma extensiva que se hace evidente en cada nivel: en planta baja balanceando el atrio con el *foyer*; en la primera planta equilibrando el estar con la terraza jardín, y la escalera con la rampa; en la terraza a través del delicado arreglo de los elementos de reminiscencias náuticas que se acomodan en relación a la grilla cartesiana que, en elevación, sólo parece comprometida por el elemento diagonal que introduce la rampa.

Un tercer elemento del ritmo, que también identifica en **Vers une architecture**, es el módulo. Apela al ejemplo de



Hagia Sofia para demostrar que sus leyes geométricas y combinaciones modulares se desarrollan en todas partes y afecta a todo el edificio. En la villa Savoye logra equilibrio y proporción entre los elementos en un ordenamiento que, en última instancia, parece creado específicamente para producir un impacto emocional determinado.

El concepto de la *promenade* arquitectónica, importante en las obras de Le Corbusier, no tiene mención explícita en **Vers une architecture** donde habla, en cambio, del eje como primera manifestación humana, como regulador de los volúmenes en el espacio, agrupándolos y relacionándolos para transmitir sensaciones coordinadas.

Señala Korzilius que la *promenade* de la Ville Savoye establece mediante la luz, un eje trascendente del diseño en el que, además, se establece un balance entre la rampa y la escalera, que merece consideración especial en tanto este segundo elemento no estaba presente en los primeros bosquejos del proyecto. Se establece un juego volumétrico entre rampa y escalera bajo una iluminación cenital proveniente de una fuente que no es visible inmediatamente, generando una transición fluida de visuales y espacios hasta la terraza jardín, o el "patio del cielo", estableciendo los elementos alrededor de los que se organiza el plan, y

▼ Fotografía exterior



6. Texto original reproducido en Werner Oechslin, "Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle", en **Assemblage 4**, p. 86.

en el que la luz, de manera sutil, se emplea para definir la *promenade*. Es el elemento más complejo en una obra que, por lo demás, está compuesta por espacios simples en los que la atención parece concentrada en la manera en que estos se interrelacionan, en la secuencia que se genera en su vinculación y en la experiencia perceptiva del tránsito entre ellos.

Cuatro años después de la publicación de **Vers une architecture**, y dos años antes de iniciar el proyecto de la Ville Savoye, Le Corbusier junto a Pierre Jeanneret escribe **Les cinq points d'une architecture nouvelle**, resumibles como *pilotis*, terraza jardín, planta libre, ventanas corridas, fachada libre. Lo conciben como un manifiesto para impulsar "los hechos arquitectónicos y precisos que constituirán la reforma radical de la casa, desde la vivienda al palacio".⁶ Quizás, debido a su brevedad, el manifiesto no explica por qué estos cinco puntos son importantes.

Fiel a su personalidad, Le Corbusier se interesa en ver plasmados en el edificio el resultado de sus procesos del pensamiento, incluso si el análisis subyacente no se hace explícito. No sorprende que la villa Savoye incorpore textualmente los cinco elementos, de manera casi panfletaria, como si el edificio se constituyera en materialización del manifiesto.

En concordancia con la afirmación de que los locales debe elevarse entre tres y seis metros del suelo para "preservar de tal modo los ambientes de la humedad del suelo", la planta principal de la Villa Savoye se eleva sobre los *pilotis*. Con la excepción de los locales de servicio –incluyendo los cuartos del personal, que parece no merecer este beneficio– no hay locales primarios en plano de tierra, literalmente despegando a la casa del terreno.

La disociación entre la obra y el entorno refuerza la idea de que se busca una concepción absoluta; una entidad intelectual y autónoma que trae a colación las ideas urbanísticas del propio Le Corbusier, particularmente la imagen del Plan Voisin en la que los edificios se distribuyen con orden cartesiano sobre un entorno –o un *continuum*– ajardinado, presentando una situación análoga, en escala reducida.

La terraza jardín proporciona una expansión verde disociada, virtual y literalmente, del terreno circundante, renovando y resignificando el uso que la arquitectura moderna hace de las azoteas y que se enuncia con la foto de la célebre pista de pruebas del edificio Fiat en Turín que reproduce en la segunda edición de **Vers une architecture**, como imagen impactante de la "maquinización" de la arquitectura.



La adopción de la planta libre implicaba la explotación de las posibilidades abiertas por la estructura independiente de los muros. Tanto fachadas como tabiques interiores podían ser simples pantallas disponibles a voluntad del arquitecto. La envolvente curva del acceso a la villa Savoye, rodeando o eludiendo los *pilotis*, refuerza la percepción de que los paramentos son totalmente ajenos a las cargas, y que se han dispuesto con la intención de marcar en forma concreta el paisaje interior. Del mismo modo, la continuidad de la fachada con su antepecho y dintel, aún sobre el espacio de la terraza jardín de la planta principal donde repite de manera casi idéntica la correspondiente a los ambientes cubiertos, parece un juego formal destinado a remarcar que el muro, en este caso, cumple estrictamente con un deber formal.

Si bien no hemos cubierto, ni en alcance ni profundidad, los temas que aborda **Vers une architecture** o plantea la villa Savoye (y menos aún los textos y la obra construida de Le Corbusier) de su comparación intencionada puede esbozarse algunas reflexiones sobre los pasos dados por el autor desde teorización a la praxis constructiva.

Resulta evidente que Le Corbusier arriba a la arquitectura por una aproximación intelectual, en la que el concepto de orden cumple un rol mediador entre el individuo y un elusivo Absoluto. En toda su obra va a intentar discernir la razón, la proporción, el canon que valide esta búsqueda. Consecuentemente es menor la atención prestada a los aspectos fenomenológicos de la arquitectura, evidente en las obras contemporáneas de Wright o Aalto.

Resulta ostensible que es la potencia de la idea la que moldea su arquitectura, aunque la pureza de abstracción implícita resulte comprometida en la aplicación práctica. Así como la impronta de la arquitectura, aunque la pureza abstracta implícita en la idea original resulte comprometida por la aplicación práctica. Así como la impronta de las ideas urbanas del plan Voisin afloran en la villa Savoye, el esfuerzo de aplicar al proyecto una pureza sustentada en la composición matemática puede leerse en obras aparentemente tan diversas como la villa en Garches o el monasterio de La Tourette.

◀ **Vista general**

Le Corbusier, Jean-Louis Cohen,
Editorial Taschen, p.43

▼ **Planta baja**



Al discurrir sobre la esencia de la arquitectura, Le Corbusier sostiene que ésta no puede comprenderse por si misma, sino a través de los sistemas que la ordenan, mediando entre el absoluto y el individuo. Pero ya en la villa Savoye este orden es trastocado con elementos que delicadamente lo transgreden, por fuera de todo trazado regulador o grilla estructural. Y es a través de estas infracciones al orden que la obra corbusierana trasciende, despegando la práctica del rigor del propio discurso, alejándose de la aliteración auto referencial. Y trasciende en tal forma que, aún hoy, seguimos diseccionando sus textos y sus edificios para descubrir en qué recodo emerge la genialidad provista por la genética de la obra.

212



- ▼ **Sala de estar y terraza**
Le Corbusier, Jean-Louis Cohen,
Editorial Taschen, p.47



VOLVER A LA FUENTE

ESPECULACIONES SOBRE UNA OBRA TARDIA DESDE EL MANIFIESTO INAUGURAL

214

FADU-UNL / UNL

María Alejandra Saus

¹-Le Corbusier. **Hacia una Arquitectura**. Conti, Buenos Aires, s. f. (Vers une Architecture, 1923).

²-Nikolaus Pevsner. **Pioneros del Diseño Moderno: de William Morris a Walter Gropius**, 4 ed. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1977. (Pioneers of Modern Design, 1936)

La obra de Le Corbusier es un ejemplo emblemático para exponer la historiografía del Movimiento Moderno y las posiciones que comenzaron a cuestionarla. Este cambio de paradigma resulta elocuente si se pone en relación **Hacia una Arquitectura**, manifiesto que condensa su ideología de la década del 20,¹ con las valoraciones vertidas por algunos historiadores acerca de la Unidad de Habitación de Marsella (1947-1952), obra de transición entre una posible ortodoxia racionalista y la modernidad expresiva que caracteriza su producción en la Posguerra.

Proponemos una revisión de estas posiciones historiográficas acerca de las posibles continuidades y rupturas en la obra de Le Corbusier, desde una relectura del libro que subraya la persistencia de la concepción inicial sobre la vivienda, aún con la incorporación de un lenguaje novedoso.

Variaciones historiográficas sobre una posible ruptura

Nikolaus Pevsner, en su relato inaugural de los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos, los caracteriza por su preocupación en la vivienda del hombre común que habría liberado a la disciplina de los debates estéticos.²



- **Perspectiva general de un inmueble villa**
Le Corbusier, Jean-Louis Cohen,
Editorial Taschen, p.31

3. Sigfried Giedion. **Espacio, Tiempo y Arquitectura: el futuro de una nueva tradición**, 6 ed. Editorial Dossat, Madrid, 1982. (**Space, Time and Architecture**, 1941).

4. Reyner Banham. **Teoría y Diseño Arquitectónico en la Era de la Máquina**, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, s.f. (**Theory and Design in de First Machine Age**, 1960).

216

No resulta extraño que este recorte historiográfico, con centro en la arquitectura como servicio social y en el trabajo colectivo y pedagógico de sus protagonistas, dejara afuera a un Le Corbusier que aún se desempeñaba en encargos particulares y a un libro centrado en la condición artística de la arquitectura nueva. Lo mismo habría de ocurrir con la Unidad de Habitación que no fue incorporada al relato en las sucesivas reediciones.

Pevsner desaprobó tanto a la Vanguardia Expresionista, como a la arquitectura de mediados de siglo: “Así como Gaudí entre Sullivan y Behrens (...) como el Expresionismo entre la fábrica Fagus y los edificios del Bauhaus, el Le Corbusier tardío y las acrobacias estructurales de los brasileños (...) son intentos para satisfacer la sed de los arquitectos por una expresión individual, la fe del público por lo sorpresivo y lo fantástico, por una evasión fuera de la realidad hacia un mundo mágico. Pero los arquitectos tanto como los clientes deben saber que la realidad de hoy, tal como la de 1914, puede encontrar su expresión completa únicamente en el estilo creado por los gigantes de ese, por ahora, pasado distante”.

La caracterización del Movimiento Moderno en la obra de **Sigfried Giedion** se basó en dos conceptos claves: la idea unificadora de espacio-tiempo y la trascendencia de la técnica y la mecanización.³ Estos aspectos no serían contradictorios con las características de la producción arquitectónica de Posguerra. Así, establece continuidades entre la intervención del elementalismo en los años 20's y el protagonismo adquirido por el muro y las cubiertas, y su tratamiento escultórico.

Para Giedion la Unidad de Habitación consistió en un intento de unir lo individual y colectivo en el problema de la vivienda. Destacó el trabajo plástico del hormigón, con sus huellas del encofrado, como un efecto enriquecedor de las superficies. La valoró como una evolución positiva y orgánica de la arquitectura moderna, que no requería ser posicionada en otra corriente.

Si bien la visión de **Reyner Banham** se distancia de la apología del paradigma racionalista por parte de la historiografía oficial del Movimiento Moderno,⁴ sigue sosteniendo la valoración por su grado de compatibilidad con las nuevas tecnologías: “...el objeto, el tipo, las preferencias platónicas, mecanicistas y geométricas habían sido cosa frecuente antes de la guerra; pero entonces nadie había llegado a reunir las en una filosofía estética coherente que pudiera abarcar -como sucedió en manos de Le Corbusier- los edificios, los objetos que los amueblaban y equipaban y las obras de arte que los embellecían”.



► **Unidad de habitación**
Le Corbusier, Jean-Louis Cohen,
Editorial Taschen, p.57

5. Christian Norberg Schulz. **Arquitectura Occidental: la arquitectura como historia de formas significativas**, 2 ed. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985. (**Meaning in Western Architecture**, 1974).

6. Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co. **Arquitectura Contemporánea** Tomos 1 y 2, Editorial Viscontea, Buenos Aires, 1982. (**Architettura Contemporanea**, 1976)

218

Considera que la verdadera revolución de Le Corbusier estaba en sus edificios terminados, otorga gran importancia a **Hacia una Arquitectura** por haberlos descrito de manera justiciera. Cuestiona, empero, su necesidad de dar un marco estético a la obra; es decir, la constante ambigüedad entre la naturaleza de la tecnología (progresista y cambiante) y la naturaleza de la estética (eterna e inmutable).

Sólo menciona la Unidad de Habitación por aspectos funcionales como la repetición de la tipología Citrohan. Si para Giedion el recorrido de Le Corbusier fue lineal y de valor sostenido; Banham enfatiza aquel momento inicial en que las influencias puristas se articulaban con la noción de reproductividad.

Un historiador que ya no sólo se distancia de los hechos; sino que los critica integrando aportes de la sociología, la psicología, la semiótica y la antropología cultural, es **Christian Norberg Schulz**.⁵ Para él, la arquitectura siempre ayudó al hombre a dar significado a su existencia y trascendiendo las necesidades prácticas y económicas. Desde esta perspectiva, la arquitectura de Posguerra había dado un paso a la diversidad, destacando el aporte de Le Corbusier a la articulación plástica de la arquitectura y a la creación de una monumentalidad moderna. Cuando se publicó el proyecto para la capilla en Ronchamp, Norberg Schulz escribió: “De pronto reaparecían todas las formas proscritas: la masa plástica, la abertura en el muro, la curva expresiva y el interior en forma de gruta (...) El edificio representa un renacimiento de la arquitectura moderna”.

La suya es la primera descripción de la Unidad de Habitación a partir de sus valores expresivos y no solamente por sus atributos tecnológicos o funcionales. Destacó el tratamiento rugoso del hormigón para reforzar su presencia física, la rudeza de los pilotes y el aspecto de esculpido del *brise-soleil* en reemplazo de la envolvente de acabado perfecto.

Insertando a la arquitectura en una historia de la cultura, **Manfredo Tafuri** planteó la crisis y el agotamiento del Movimiento Moderno.⁶ Su construcción de la historia como genealogía, que identifica múltiples inicios, contrasta con la idea de un origen mítico que organiza los textos de sus publicistas.

Sostuvo que al exaltar la estética del ingeniero o el purismo de los silos, Le Corbusier realizó una operación instrumental, que difiere de la idolatría hacia la máquina de las vanguardias artísticas. En la misma orientación, el Purismo resultaba más coherente que la expresión tautológica de la pintura cubista. Sin embargo, para Tafuri, a partir de 1930 hay un quiebre en su obra. Deja atrás el interesante juego de descomposiciones (evidente en la disgregación de formas en la terraza de la Villa Savoye,



como objetos contradictorios entre sí que permitían apartarlos de su realidad productiva) para buscar la coordinación de alternativas. Esta segunda estrategia podría descifrarse en la Unidad de Habitación, sumergida ya en las influencias de la pintura surrealista.

Una declaración de principios, ¿incumplidos?

Para valorar la recepción de la Unidad de Habitación, en supuesta transgresión con los postulados del manifiesto, es preciso revisarlo desde una lectura renovada para poner en evidencia posibles omisiones en la historiografía revisada.

Según el libro, la arquitectura debía ocuparse de la casa para hombres corrientes y se constituía en un signo de la demanda del momento. Esto era lo que habían entendido los ingenieros que construían las herramientas de su tiempo, expresión directa del progreso técnico, mientras la casa para el hombre seguía respondiendo a un espíritu anacrónico.

La afirmación según la cual todos los hombres poseían idéntico organismo e iguales necesidades físicas y emotivas, significaba un puente hacia la producción de la vivienda en serie, cuyo aspecto formal debía satisfacer la experiencia visual por medio de formas geométricas elementales. El módulo cumplía el doble propósito de garantizar la articulación de los componentes, eventualmente producidos en serie, y de incorporar la proporción, recurso milenar de la arquitectura, a la casa.

Le Corbusier propone imitar la depuración formal de las máquinas, atributo que había determinado su potencialidad estética. En relación a la casa Citrohan (1921), sostiene que la casa debía concebirse como un auto y disponerse como una cabina de transatlántico. Vincula así la arquitectura con la mecanización desde referencias estéticas, funcionales e instrumentales.

De la Arquitectura Antigua destacó los volúmenes simples, los cuales implicaban una moralidad sana en relación con otros períodos de la historia. Las proporciones hundían sus raíces en esta época donde la medida, el orden y la articulación de cada parte con el todo, adquirirían particular relevancia. El acento estaba puesto en lo visivo como única dimensión válida de la arquitectura, soslayando referencias externas o simbólicas.

Aunque el énfasis se puso en la vivienda y sus posibilidades de reproductividad, no abandonó las referencias platónicas que permitían articular concepciones universales con la estética de los objetos ingenieriles. La afirmación: “La arquitectura es el juego acertado, correcto y magnífico, del conjunto de los volúmenes bajo la luz.” ponía en un pie de

◀ ▶ Unidad de habitación. Detalle y frente



igualdad tanto a la arquitectura clásica como a los silos de un puerto.

De la valoración de las problemáticas sociales se desprende una solución de tipo disciplinar. Las condiciones habitacionales del obrero y su uso del tiempo libre, perturbarían la unidad familiar. El medio para lograr reestablecer el equilibrio era una vivienda moderna, en la que se promoviera el acceso al sol, el calor, el aire puro, el jardín propio y la cultura corporal.

En lo que respecta a la propiedad, la situación de los inmuebles no se ajustaba a las leyes de la competitividad propias del capitalismo, por lo que apostó a la densificación. Su proyecto de Inmueble Villa (1922) abordó la problemática de la célula individual en un edificio con servicios comunitarios.

Conclusiones

Desplegar las valoraciones de los diferentes historiadores sobre la obra en cuestión, y confrontar estos enfoques con las proposiciones enunciadas, podría esclarecer la incertidumbre en torno a continuidades o rupturas en la producción de Le Corbusier.

Para Pevsner, la obra implicaría una ruptura con los enunciados de la historiografía operativa del Movimiento Moderno, por encontrarse en el período del “Le Corbusier tardío” caracterizado por la búsqueda de experiencias formales individualistas, estableciendo analogías con la obra de Gaudí o del Expresionismo. En rigor, se trata de un edificio con finalidad social, que persigue resolver el problema de la vivienda en el período de la reconstrucción europea, en el cual no se abandonó la racionalidad en el tratamiento de los prototipos descritos en 1923. De hecho, la Unidad no difiere demasiado del Inmueble Villa tanto en su implantación, estructuración funcional, servicios y sistema de propiedad.

Giedion, quien indicó la persistencia de la relación espacio-temporal y la influencia de la tecnología, reconoció una evolución en los aspectos expresivos, siempre en relación a un momento heroico inicial de purificación, abonando la hipótesis de continuidad. Se puede comprobar la idea de espacio dinámico, fluido y luminoso en la doble altura (característica de la Casa Citrohan) con muros y pisos libres de equipamiento. La estructura independiente, posibilita grandes vidrieras que permiten el fácil ingreso de aire y sol, en este caso mediado por el *brise-soleil*. La planta baja libre y la terraza jardín favorecen la continuidad del verde, todos aspectos enunciados en **Hacia una Arquitectura**.

Banham atribuyó a Le Corbusier el valor de haber articulado al tipo, la geometría, las referencias platónicas

▼ Unidad de habitación



y mecanicistas en una filosofía coherente y destacó la expresión de reproductividad del objeto en el Purismo. Por su concepción funcional y tecnológica de la arquitectura, necesariamente se concentró en el momento inicial. Sin embargo, en estos aspectos la Unidad no resulta contradictoria con el manifiesto, ya que reproduce la célula habitacional allí descrita y adopta la organización que, concebida como la cabina de un trasatlántico, permite establecer la analogía mecanicista entre el edificio y el barco. La técnica aplicada a su construcción, reviste la misma posibilidad de industrialización que las viviendas del escrito. Asimismo, se verifica la modulación para poder aplicar los componentes producidos en serie, efecto que además se expresa en el exterior.

El planteo que realizó Norberg Schulz, en las antípodas de Pevsner, implica la reivindicación de las corrientes marginadas de la historiografía, cuestión que lo lleva a establecer una continuidad entre la arquitectura contemporánea y el expresionismo y, por consiguiente, una ruptura con la experiencia de orientación racional.

En lo que respecta a la incorporación de un nuevo lenguaje, al cual se refiere como un renacimiento de la arquitectura por su aporte a la articulación plástica o las perforaciones en el muro Tafuri replicó que Le Corbusier desarrolla un discurso auto biográfico en el cual se aísla decididamente el problema del lenguaje y en el que, al contrario de la operación instrumental con referente mecanicista, las formas se apartan de su realidad productiva. Describió en el edificio una influencia surrealista que se traduce en la supuesta desconexión de los objetos de la terraza.

Ahora bien, si se ponen en consideración el lenguaje de la Unidad de Marsella y las propuestas de **Hacia una Arquitectura**, se verifica efectivamente un cambio significativo en el tratamiento expresivo de la superficie, pero no de la masa, la cual detenta una forma geométrica pura (propia de la estética del ingeniero) y un volumen unitario y armónico (característico de la Arquitectura Antigua). El aspecto general es más robusto y colorido, pero prevalece la idea de proporción y armonía en un objeto de forma geométrica elemental.

Teniendo en cuenta lo explicado, podría afirmarse que predomina la hipótesis de continuidad, ya que los principales argumentos del manifiesto en torno a la vivienda, persisten en el edificio. En cuanto a lo formal, perdura el acento puesto en lo visual, funcionando dentro de un sistema de significación carente de referencias geográficas, históricas o culturales.

Como esta relectura del manifiesto buscaba aportar a la reflexión sobre las especulaciones en torno a este cambio

del lenguaje entre lo elemental y lo expresivo, una especie de volver a la fuente cotejando la obra con los escritos, resulta pertinente poner a disposición del lector las propias palabras de Le Corbusier, quien en un pasaje de su libro escribió una serie de dicotomías que no permitirían refutar lo enunciado:

La arquitectura que es cosa de emoción plástica, debe, en sus dominios, (...) emplear los elementos susceptibles de conmover nuestros sentidos, de colmar nuestros deseos visuales, disponiendo aquellos de tal manera, que su vista nos afecte intensamente por la finura o la brutalidad, el tumulto o la serenidad, la indiferencia o el interés (...). Estas formas rudimentarias o sutiles, ligeras o pesadas, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos... (p. 18)

- ▼ **Unidad de habitación**
Le Corbusier, Jean-Louis Cohen,
Editorial Taschen, p.58



LA FORMA AL DESNUDO

UNA REVISION DESDE LAS LECTURAS DE COLIN ROWE

224

¹: Colin Rowe, "Las matemáticas de la vivienda ideal" (**Architectural Review**, 1947) en **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Gustavo Gilli, S.A. Barcelona, 1978 (p. 23).

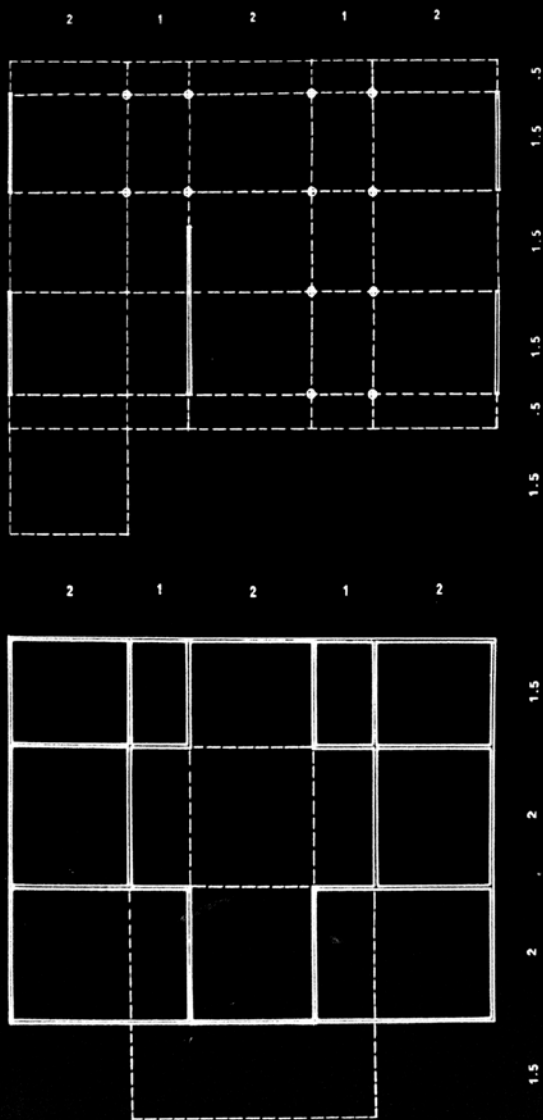
UNR
Damian Plouganou

Como discípulo de Rudolf Wittkower, Rowe aplica el mismo estilo crítico -basado en "llamar primariamente la atención hacia lo que es visible y, en consecuencia, apoyarse mínimamente en las pretensiones de la erudición recurriendo tan pocas veces como sea posible a referencias ajenas a sí mismo"¹ a obras de la arquitectura moderna. En un contexto historiográfico centrado en la relevancia de la técnica y la construcción, sus escritos ponen en relieve los mecanismos formales principalmente en la obra de Le Corbusier y, aunque de circulación restringida, producen una conmoción en el debate arquitectónico de los años 50's.

Centrar la lectura en la obra construida, dejando en suspenso el discurso salvo a través de algunas pocas citas seleccionadas estratégicamente, le permite cuestionar la historiografía oficial del Movimiento Moderno y poner en valor las indagaciones formales de una arquitectura cuyas pretensiones utópicas habían apagado ya su fuego.

Rowe se sitúa frente a las ruinas de la utopía modernista. A fines de los años 40's, institucionalizada y respaldada por empresas y gobiernos, se había extendido como estándar básico, carente ya de implicancias ideológicas. Gran parte del fundamento moral, que tuvo o creyó tener en un comienzo, se había perdido o demostrado ineficaz.

► **Diagramas analíticos de Malcontenta y Garches**
Las matemáticas de la vivienda ideal, Colin Rowe, p.11



Su convencimiento de que una verdadera arquitectura residía en la racionalización de hechos objetivos, entendidos dentro del dictado de un espíritu del tiempo -en palabras de Mies, “nos negamos a reconocer problemas formales; sólo reconocemos problemas de construcción”- le habría impedido el desarrollo de un discurso articulado acerca de las cuestiones de la forma y habría facilitado su caída a manos de una desenfundada estandarización.

No es que esta arquitectura carecía de intereses formales; al contrario. Éstos quedan revelados gracias a un exhaustivo análisis de la forma visible que le permite golpear dos veces: al obsesivo discurso moral amplificado por lecturas como las de Giedion o Pevsner a los que acusa de llevar a la ruina una indagación plena de potencialidades por un lado; y a la pobreza de estudios sobre principios compositivos sobre los que articula vínculos con la historia de la disciplina y la pintura ocultos hasta el momento, por el otro; destacando la forma típica, la composición periférica, la ambivalencia figura/fondo y la estratificación espacial. En lo que resulta su logro de mayores implicancias historiográficas, establece comparaciones entre obras de muy diversos contextos sociales, tecnológicos y culturales; eso le permite hacer operativas las revisiones de la arquitectura manierista y el cubismo para profundizar en ese presente.

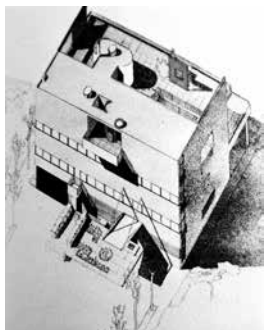
226

¿Qué lugar ocupa **Vers une Architecture** y Le Corbusier en esta construcción?

En sus primeros artículos hace centro en sus proyectos. Por su complejidad, resultan especialmente adecuados para demostrar la productividad de su método, desplegando riquezas hasta ahora ocultas tras lecturas restringidas por el argumento moralista. Constantemente recurre a la Villa Stein en la que lee, cual libro abierto, operaciones e intenciones, a veces en paralelo con otros ejemplos.

En una segunda etapa de su producción, preocupado por cuestionar desde una historia de las ideas (*Geistesgeschichte*) la inflación producida con argumentos extradisciplinares de la crítica contemporánea, ubica **Vers une Architecture** en un rol relevante como ejemplar de la tensión entre clasicismo y mecanicismo que identificará en “la revolución en el estilo de construcción del siglo XX más frecuentemente designada como arquitectura moderna”

Si bien pone en evidencia algunas inconsistencias y contradicciones del marco epistemológico, este libro es valorado porque “al menos hablaban de la condición de la humanidad, mientras que hoy se trata de una charla sobre lingüística y una miscelánea intelectualoide y en lugar de dibujar para construir estamos inmersos en una cuestión de dibujar para alcanzar publicidad crítica”.²



³. Le Corbusier. **Hacia una arquitectura**, Editorial Poseidón, 1964 (p. 16).

La forma típica

*Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, Las más bellas. Todo el mundo está de acuerdo con esto: el niño, el salvaje y el metafísico. Es la condición esencial de las artes plásticas.*³

Rowe considera que la arquitectura moderna definió una nueva forma de concebir el espacio, reestableciendo las funciones de elementos constantes en la disciplina: columna, muro y cubierta. La columna resume en sí el sostén del edificio, se desvincula de los muros divisorios y de cierre, ya sin función portante y de libre disposición en un espacio circunscrito por una planta cuadrada o rectangular y un techo plano que anuncian formas exteriores simples -las únicas que podían emocionar-, y lo habilita a componer la envolvente desde una *matemática sensible*. Justamente, en uno de los capítulos que Rowe considera más importantes de **Vers une Architecture**, Le Corbusier demuestra gráficamente de qué manera los trazados reguladores han prevalecido en la definición de la fachada tanto en Notre-Dame y el Petit Trianon como en su propia obra.

Para descifrar los alcances de esta *matemática sensible* compara la Villa Stein con la Malcontenta invitándonos a dejar de lado por un momento la tensión entre la máquina de habitar y la fantasía bucólica de las villas palladianas. Pone al descubierto una relación geométrica entre las plantas de ambas casas y una similar modulación en ambos volúmenes. Si bien ambos arquitectos comparten la preferencia por el número, en Le Corbusier no podremos encontrar la indiscutible regulación matemática que impregna la totalidad de la obra de Palladio aún cuando las ilustraciones en **Vers une Architecture** procuran demostrar la razón geométrica tras la definición de las fachadas. En la Malcontenta cada uno de los elementos parece corresponderse geoméricamente con el resto hasta dar como resultado, precisamente, esta buscada relación armónica entre sus componentes. En Garches, en cambio, podemos identificar proporciones en el volumen general, pero el resto de sus elementos no parece responder a esta teoría, impregnando la obra de un dudoso criterio compositivo.

La posición teórica sobre la que descansaba el punto de vista de Palladio se desintegró en el siglo XVII al convertirse la proporción en una cuestión de sensibilidad individual y de inspiración privada; y Le Corbusier, a pesar del apoyo que encuentra en las matemáticas, ya no puede gozar por su situación histórica de aquella incuestionable posición. Tal vez el funcionalismo fuese un intento altamente positivista de reafirmar una estética científica que pudiera poseer el valor objetivo de la crítica antigua, y, en última instancia,

▼ **Axonometría de la casa Stein, y visa aérea de la Villa Malcontenta**
Las matemáticas de la vivienda ideal, Colin Rowe, p.29



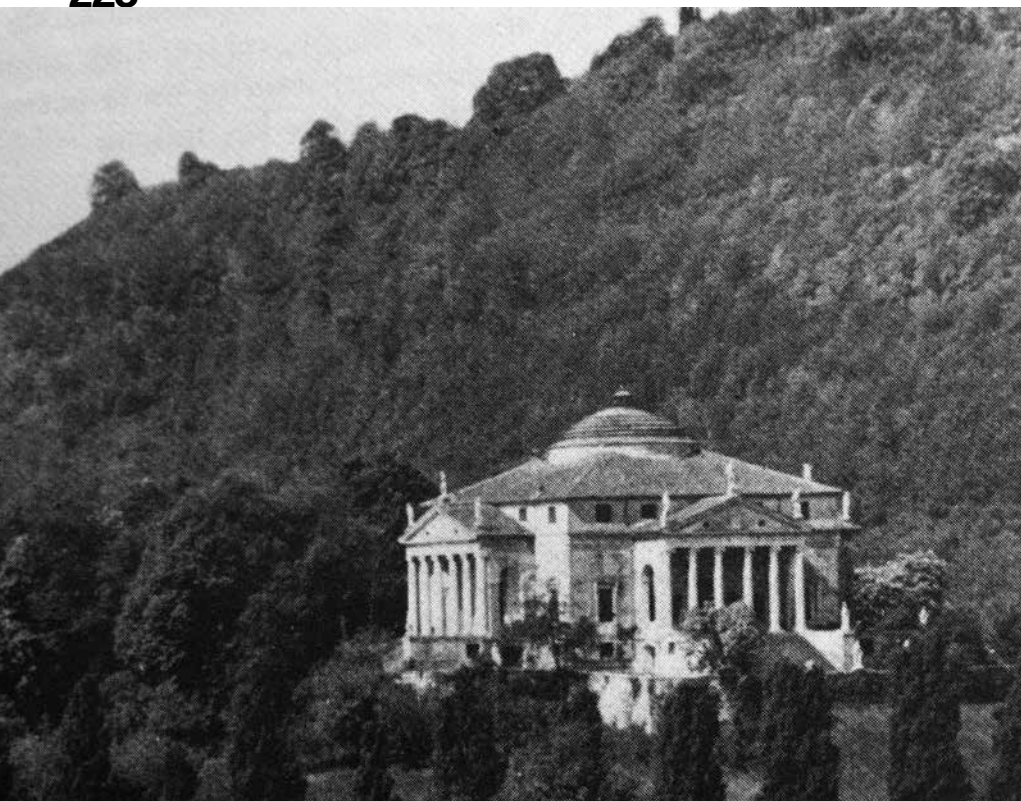
4. Colin Rowe, "Las matemáticas..." op. cit. p. 15

5. Colin Rowe, "Neoclasicismo y arquitectura moderna I" (escrito en 1957 y publicado por primera vez en **Oppositions 1**, 1973) en **Manierismo y arquitectura moderna...** op. cit., p. 124.

*platónico-aristotélica. Pero esta era una interpretación zafia. Los resultados pueden ser medidos en términos de procesos, las proporciones son aparentemente accidentales y gratuitas; y Le Corbusier impone modelos matemáticos a sus edificios en flagrante contradicción con esta teoría. Estas son, precisamente, las universales verdades reconfortantes.*⁴

Esto le permite a Rowe plantear que, más allá de la indudable preferencia de ambos arquitectos por las formas primarias, en el caso de Le Corbusier debemos entenderla como una búsqueda de la forma típica, neutral, abstracta, desvinculada del sentimiento individualista.

*La forma típica podía ser vista como algo necesario debido a la producción en masa, al sentido común, a la realidad cotidiana, y a las exigencias de una nueva sociedad. La objetividad podía parecer garantizada por una exigente atención a favor del uso de la fabricación y la utilización, o sea, otorgando a la arquitectura la pureza impersonal de una técnica; y a veces se creía que esa forma sería, a diferencia de la arquitectura producida en los últimos quinientos años, racional, y que sería también una respuesta a las necesidades del espíritu.*⁵



⁶H. Bayer / W. e. I. Gropius, **Bauhaus: 1919-1928**, reproducido en C. Rowe, **Manierismo y arquitectura moderna...** op. cit, p. 126.

⁷**De Stijl VII**, pp. 24 a 27, reproducido en C. Rowe, **Manierismo y arquitectura moderna...** op. cit, p. 126.

En ella estarían implícitas el vínculo con la belleza clásica y el perfeccionamiento a través de la estandarización avalada por la racionalidad productiva, como el alcanzado en la obras de los ingenieros. Dos argumentos presentes en **Vers une Architecture**, que colocan a Le Corbusier una posición cómoda al resolver simultáneamente las exigencias funcionales con cierto respaldo científico y garantizar la satisfacción del espíritu a través de formas avaladas por una concepción clásica, y a la vez racional, de la belleza.

La composición periférica.

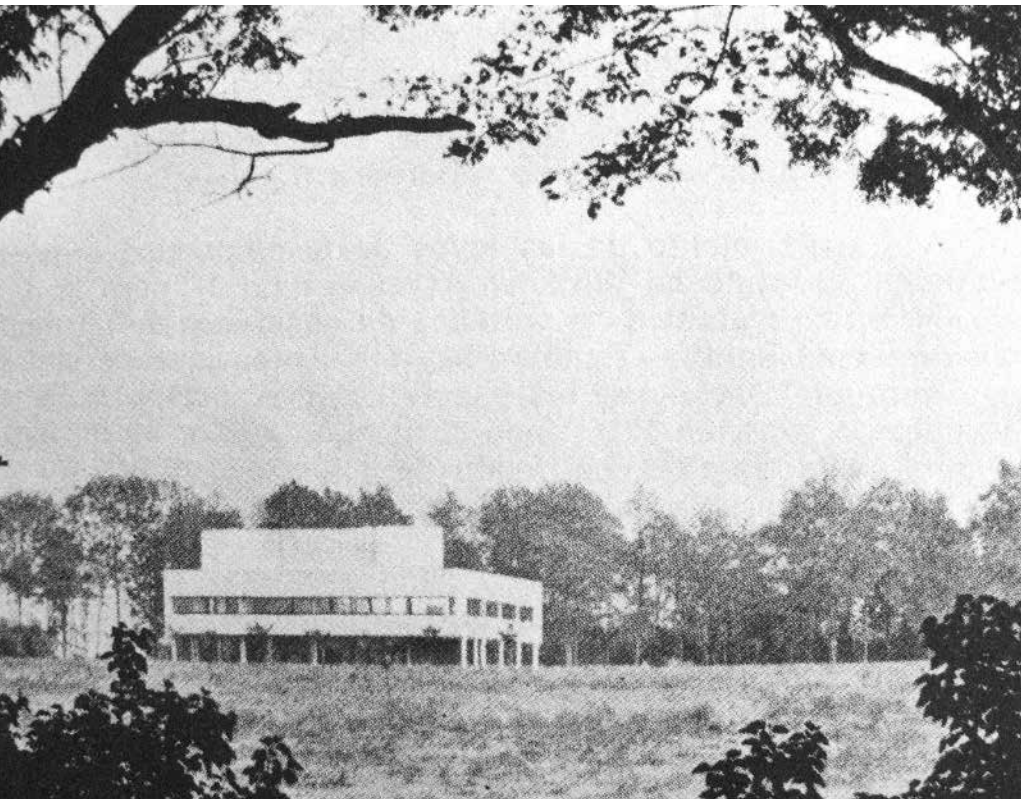
...al mismo tiempo que la relación simétrica de las partes de un edificio y su orientación hacia un eje central está siendo sustituida por una nueva concepción del equilibrio que transmuta esa simetría muerta de las partes similares en un equilibrio asimétrico pero igual.⁶

En el transcurso del tiempo la composición simétrica se ha ido comprimiendo cada vez más hacia el centro, hacia el eje del plano, hasta tal extremo que la composición tiene enteramente forma de eje y el lienzo resta liso y por lo tanto da la impresión de vacío.

Es muy importante y esencial la renovación del método de composición. La abolición gradual del centro y toda vacuidad pasiva.

La composición desarrollada en dirección opuesta, en lugar de moverse hacia el centro se mueve hacia la periferia total de la tela, incluso parece como si fuese a continuar más allá...⁷

▼ **Villa Rotonda y Villa Savoye**
Las matemáticas de la vivienda ideal, Colin Rowe, p.24



Se trata de una nueva forma de composición que descarta la búsqueda de la simetría a cambio de un equilibrio en tensión que, mediante compensaciones, consigue la armonía. Es en Garches donde Rowe puede demostrar cabalmente esta estrategia. A primera vista, podemos suponer que existe cierta idea de centralización en esta vivienda condensada en un único bloque; es la naturaleza repetitiva de la retícula-subrayando la idea de una extensión sin foco definido- la que nos devuelve el concepto de periferia. Si bien podemos reconocer una base simétrica en la grilla estructural y una distribución clásica ABABA en la modulación del volumen, debido a esta carencia de foco no tenemos una concentración del espacio sino, más bien, una fuga hacia los lados.

Sin embargo, ni la abolición del centro ni la composición periférica fueron desarrollados como estrategias sintácticas en **Vers une Architecture**; tampoco queda claro allí si toma partido a favor o en contra de la simetría. Rowe señala cierta ambigüedad en este sentido: "Encontramos formulaciones de un ideal jerárquico, y contra-formulaciones de otro ideal igualitario".⁹ Le Corbusier parece más preocupado por resaltar la posible razón matemática de las fachadas que hacer explícito un nuevo modo compositivo que comenzará



⁹. Colin Rowe y Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal", **Perspecta**, 1963 y "Transparency: Literal and Phenomenal. Part II", **Perspecta**, 1971.

a desarrollar luego de su escritura como artículos de **L'Esprit Nouveau**. La preferencia por la composición simétrica en sus primeras obras, comienza a empañarse con sutiles alteraciones reforzadas por el ordenamiento de la planta que no debe confundirse ingenuamente con determinaciones "funcionales".

El espacio estratificado

Probablemente el aporte más notable de Rowe sea la conceptualización de la transparencia en sus artículos con Robert Slutzky.⁹ Aquí, el método wölffliniano demuestra su potencialidad crítica sacando al lector de su pasividad e invitándolo a entender y diferenciar uno de los temas principales del cubismo y esta arquitectura moderna.

Rowe diferencia la transparencia *literal* propia del material, de la *fenomenal* o aparente de carácter organizativa, estrechamente vinculada a la estratificación espacial y a su ambigüedad perceptiva. Nuevamente encuentra en la obra de Le Corbusier, en su singular formulación de la profundidad, el ejemplo más rico de este principio de gran desarrollo en el Manierismo, aunque circunscrito a la fachada.

- ▼ **Contrafachada y fachada de la casa Stein**
Las matemáticas de la vivienda ideal, Colin Rowe, p.26



Recurre a la Villa Stein para mostrar la operatividad de ese "espacio imaginario, pero no por eso menos real" tras las *fenêtres en longueur* en la contrafachada, definido por un plano virtual que nace en planta baja y se continúa hasta la terraza. Un espacio necesariamente estrecho para mantener la ambigüedad en la interpretación, que no es nunca percibido como espacio estrictamente arquitectónico sino como profundidad que debe ser apreciada a distancia.

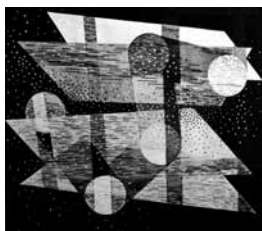
Esta vinculación de la arquitectura de Le Corbusier con la pintura cubista, si bien no es desarrollada en los artículos que componen **Vers une Architecture**, estaría implícita en los múltiples intercambios y préstamos con conceptualizaciones paralelas respecto a la composición desarrollados con Ozenfant en otros artículos aparecidos en **L'Esprit Nouveau**. Sólo quedan algunos rastros en el desarrollo de la cuestión de la superficie como aquella envolvente que acusa el volumen pero cuya composición, reglada por esas *matemáticas sensibles* de los trazados reguladores, está presuponiendo la jerarquía de la vista frontal.

Vers une architecture: el tratado moderno

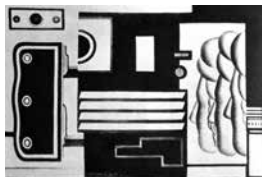
Para Rowe, **Vers une Architecture** pone en evidencia la autoridad de una "gran invención" en el arte de las primeras décadas del siglo. A través de este temprano tratado, Le Corbusier aportó a la disciplina una cantera de recursos que probablemente no haya sido superada por ningún otro arquitecto desde Miguel Ángel. Logra lo que los grandes creadores de sistemas del Renacimiento: presenta, cerrando, la discusión; provee un marco de referencia que nos persuade porque en él "toda experiencia es ordenada y toda inconsistencia erradicada".¹⁰

Rowe caracteriza su argumento como un constante oscilar entre clasicismo y mecanicismo al igual que Banham en su tesis. Pero lejos está de plantearlo como una contradicción o ambigüedad, lo define como una búsqueda dialéctica que le permite trasladar, de algún modo, los principios permanentes de la tradición mediterránea a los logros de una tecnología cambiante más próxima a los ejes organizativos del universo que el arte mismo. De este modo, propone dirimir el nuevo estilo en un debate riguroso entre pasado y presente, luego abortado por esa combinación incongruente entre milenarismo y espíritu del tiempo de los publicistas de un Movimiento Moderno.

Es un discurso derrotado, del que Rowe se presenta como justiciero; aún cuando de sobras estuviera reivindicado por ese amalgama aparentemente indestructible entre el sistema Domino (presentado como idea necesaria de estructura, portadora de orden y control) y los criterios compositivos cubistas, una amalgama "de tal vigor, que el resto del mundo ha sido incapaz, hasta ahora, de pensar en alguna otra cosa".



- ◀ ▼ **Moholy-Nagy, La Sarraz.**
Léger, Tres rostros
Las matemáticas de la vivienda
ideal, Colin Rowe, p.173 y 174



DESMISTIFICANDO HEROES LE CORBUSIER SEGUN REYNER BANHAM

234

UNR
Carlos Candia ¹

¹. Se ha usado como referencia el trabajo de Carla Berrini **El lugar del expresionismo en las teorías y el diseño de la arquitectura moderna**.

² Reyner Banham: **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina**, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires – 1965 (Edición original The Architectural Press, London, 1960).

³. Nikolaus Pevsner: **Pioneros del Diseño Moderno: de William Morris a Walter Gropius**, Ediciones Infinito, Buenos Aires – 1977 (Edición original Londres, 1936).

Muchos de los textos de Banham de los años 50's y 60's, como los de sus contemporáneos Tafuri y Collins, utilizan un tono crítico con los "héroes del movimiento moderno", preanunciando la revisión que vendría durante las dos décadas siguientes. En este sentido, en **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina**,² propone superar la arquitectura de los años 20's y 30's en dirección de una estrechamente vinculada a la tecnología y verdaderamente moderna, cuyo antecedente sería la Dymaxion house de Buckminster Fuller.

Discípulo de Pevsner, arremete contra muchos de los "héroes" canonizados por aquel en **Pioneers of Modern Design**.³ Por ejemplo, en Gropius y su fábrica para la exposición del Werkbund de Colonia (1914, obra cumbre para Pevsner), Banham encuentra una resolución en planta "clasicista", superposición estilos en la fachada y un uso del vidrio menos avanzado que su contemporáneo Bruno Taut. De este modo hace un rescate del ala expresionista del Werkbund (Taut y Poelzig), en desmedro del ala racionalista encarnada por Gropius, Behrens y Muthesius entre otros.

También advierte que el alcance de la arquitectura moderna fue limitado y elitista. La revolución alcanzó sólo a las clases medias altas, a hogares productores de artistas, periodistas o intelectuales; pero con una potencia suficiente como para



Cliché Albert Morancé.

PARTHÉNOS, de 447 à 434 av. J.-C.

faire mieux que l'adversaire *dans toutes les parties*, dans la ligne d'ensemble et dans tous les détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès.

Le standart est une nécessité d'ordre apporté dans le travail humain.

Le standart s'établit sur des bases certaines, non pas arbi-



DELAGE, Grand-Sport, 1921.

► **Página original de Vers une architecture**

Reyner Banham, Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina, p.93

condensar en imágenes la visión que la sociedad tenía de sí misma.

Para él, la arquitectura moderna corresponde a la Primera Era de la Máquina que permitió la aplicación de las invenciones tecnológicas a escala humana, simbolizada en el automóvil. La arquitectura moderna tuvo a la *máquina* como símbolo y motor de una renovación lingüística, aunque marcada por el afán de conservar el prestigio de la arquitectura como *arte mecánica*. Para su desarrollo se apoyó en una fuerte tradición disciplinar, en algunos casos negada, en otros, silenciada y en muchos, practicada. El desarrollo de la disciplina durante este período, dice Banham, estuvo tensionada entre el dinamismo futurista y la cautela académica.

La formación de Le Corbusier: escritores académicos y racionalistas 1900-1914

Tres ideas desarrolladas en el siglo XIX habrían contribuido, para Banham, a encauzar la arquitectura de las primeras décadas del nuevo siglo: el sentido de responsabilidad del arquitecto frente a la sociedad. (Arts and Crafts y Werkbund), el racionalismo estructural (Viollet-le-Duc y Choisy) y la tradición de enseñanza Beaux-Arts que denomina académica (Guedet).



En esta dirección, dice, ciertos arquitectos al elegir los sólidos de Filebo y la matemática tomaron un atajo para crear un lenguaje *ad-hoc* de formas simbólicas, pero cuya capacidad comunicativa se restringió a los años 20's y 30's, cuando los automóviles eran comparables al Partenón, cuando la estructura de los aviones se asemejaba a las retículas espaciales elementaristas y cuando la superestructura de los barcos parecía seguir las reglas de la simetría Beaux-Arts. También subraya que el método aditivo de diseño utilizado en muchas ramas de la tecnología mecánica es sorprendentemente parecido a la composición elemental de Guadet.

Otro aporte suyo fue rescatar la importancia que tuvo el discurso de Muthesius en el congreso del Werkbund de 1911 *Wo stehen wir?*, en el que destacaba la virtud de la normalización y que la estética podía ser independiente de la calidad material, habilitándola para su aplicación al diseño industrial para el cual las formas abstractas serían particularmente convenientes. Le Corbusier, enviado por la escuela de artes de Chaux de Fonds para estudiar los progresos realizados por los alemanes en el campo del diseño, estuvo presente en esa conferencia (también Mies, Gropius, Taut) y muchos de estos argumentos reaparecerán, convenientemente modificados, en sus escritos.

▼ **Templo de Pestum**
Vers une architecture, p.106

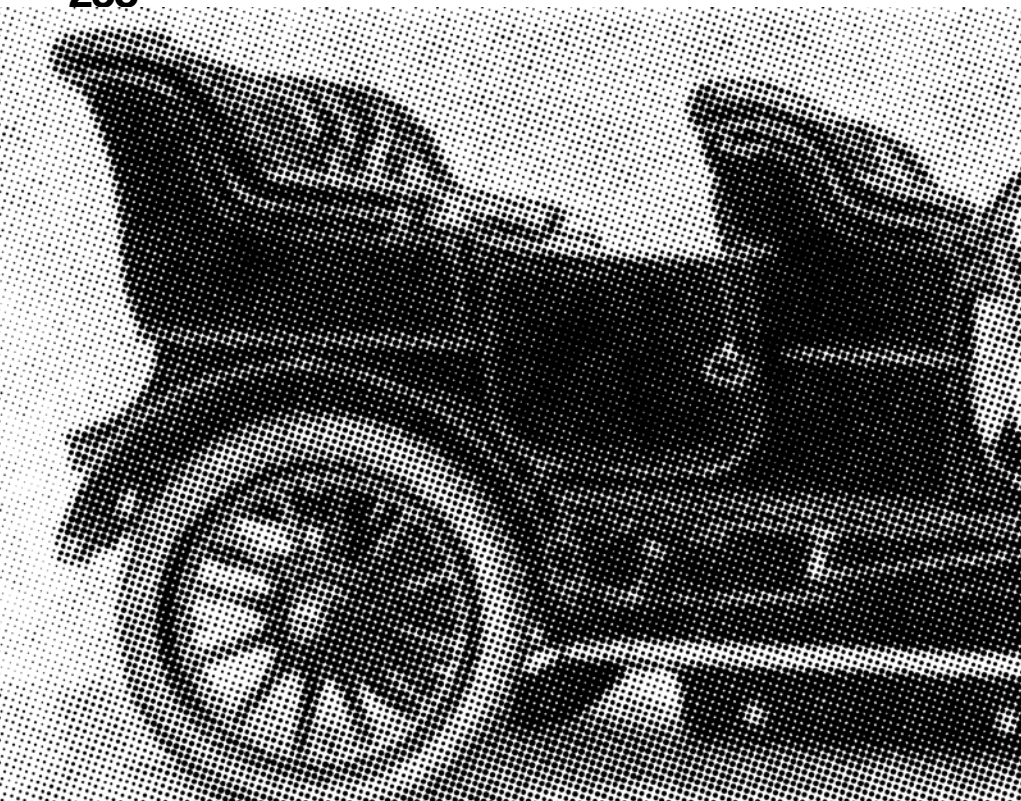


La influencia del mundo del arte

Banham detecta que dos tradiciones centrales influyeron sobre la elección de un determinado lenguaje arquitectónico en la esfera parisina: la industria de la construcción, sus finanzas, su clientela y sus tradiciones vernáculas, y el cubismo y sus derivas en pintura.

De la segunda, la línea más productiva fue la del Grupo de Puteaux. Para Duchamp, su miembro más importante, el tema se convierte en el objeto presentado a la observación del público. Varias de sus obras condensan en objetos comunes exactamente lo que indicaba su título: un *objet-objet*, del tipo más puro. Esta idea la retomarían Ozenfant y Le Corbusier, pero combinándola con la teoría de los tipos de Muthesius, (teoría que Le Corbusier conocía de su estadía en Alemania en 1910-11) para dar lugar al *objet-type* u *objet –standard* en **Après le Cubisme**, el manifiesto de los Puristas. En esta dirección se verifica la búsqueda del objeto absoluto (casa, botella, guitarra), que los acerca a las teorías del grupo De Stijl.

La evolución de esta idea en la *maison type* se habría visto condicionada, y finalmente frustrada, por el estado de la industria de la construcción en Francia, que en los años veinte tenía grandes restricciones físicas y una clientela limitada.



Hasta aquí, el objetivo de Banham es demostrar cómo la mayoría de las ideas desplegadas por los puristas reconocen su origen aún antes de 1913: el objeto, el tipo, las preferencias platónicas, mecanicistas y geométricas habían sido corrientes de antes de la guerra. Sin embargo, hasta entonces nadie había logrado unirlas en una filosofía estética coherente que pudiera abarcar (como sucedió en manos de Le Corbusier) los edificios, los muebles, el equipamiento y las obras de arte que los embellecían.

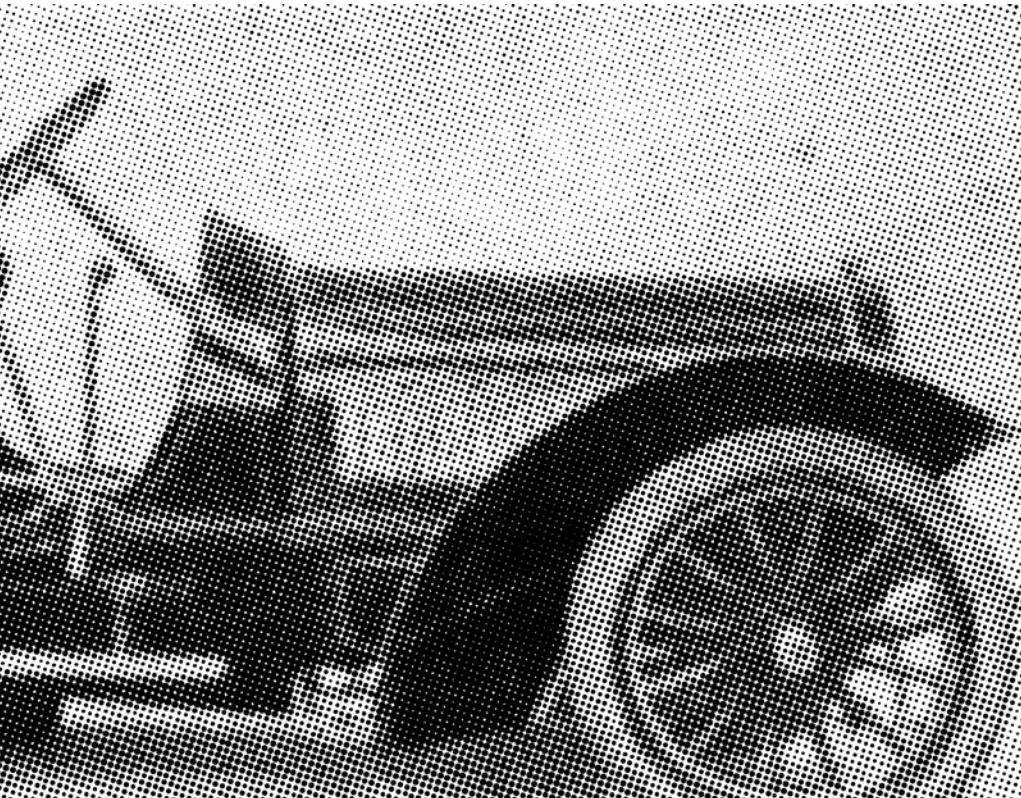
Hacia una arquitectura

Banham es uno de los primeros críticos en dedicar a **Vers une Architecture** una importancia decisiva en la arquitectura moderna, dotando a este texto de una importancia equiparable o mayor que muchos edificios o proyectos ejemplares de Le Corbusier.

Este es el primer libro de Le Corbusier sobre arquitectura, es el más difundido y el menos comprendido de todos los escritos del siglo XX.

Quizás el aporte más original de Banham haya sido remitir al título original, carente del adjetivo “nueva” de la traducción inglesa: **Towards a New Architecture**. En este punto

▼ **Automóvil Humbert**
Vers une architecture, p.106



descubre que lo que se propone el libro no es definir lo que tiene de inédito la arquitectura moderna, sino reforzar la idea de una arquitectura absoluta o esencial y por lo tanto atemporal. Este redescubrimiento de lo viejo en lo nuevo, esta justificación de lo revolucionario en lo familiar, es precisamente lo que habría asegurado al libro una enorme difusión, hecho al que Banham atribuye que la mayoría de las lecturas del libro han sido ligeras y que por lo tanto su influencia fue inevitablemente superficial.

Describe al libro como una serie de ensayos rapsódicos sobre temas académicos y mecanicistas que sugieren que el diseño mecánico es una de las etapas necesarias para el desarrollo de una arquitectura abstracta. Llama especialmente la atención sobre el diálogo que propone Le Corbusier entre las fotografías de templos griegos y automóviles, destacando el progreso en el diseño para alcanzar el objeto-tipo.

Banham encuentra en el diálogo entre los ensayos académicos y los mecanicistas -y en el uso deliberado de pares de imágenes enfrentadas entre templos y automóviles u otras máquinas- uno de los argumentos centrales del libro: la idea de una “selección aplicada a la norma” y la eliminación de accidentes propios del objeto-tipo para alcanzar una forma final y típica. Este sería uno de los argumentos centrales del libro de Le Corbusier, cuya última imagen es una pipa inglesa de agavanzo, presentada sin explicación, pero con la clara insinuación de que tal era la norma a la cual debía aspirar la arquitectura.

En los capítulos académicos la advertencia central es que *el funcionalismo no es suficiente*. Para argumentarlo, Banham cita un párrafo del libro donde Le Corbusier distingue entre la mera construcción (donde habla de ingenio – ingeniero) y la arquitectura, que es lo que conmueve (como el arte). Esto explicaría el largo desarrollo que merecen las cuestiones del volumen como formas geométricas elementales, orquestadas por la distribución en planta y acusada por la distribución de elementos incidentales en la envolvente.

Para Banham el momento clave de la argumentación es la famosa definición de arquitectura como *le jeu savant, correct et magnifique des volumen assablés sous la lumière*. *Assablage* como índice de la centralidad de la composición elementarista de Guadet, *correct*: aludiendo al valor organizativo de un conjunto de reglas, *savant* como conocimiento de esas reglas patrimonio de la disciplina y *magnifique*, como propia del talento y la imaginación privativa de los arquitectos. Pero para Banham la naturaleza esas reglas es *ambigua*; al comienzo parecen ser el uso de sólidos regulares vinculados a la geometría y las reglas del arte, pero al final, al analizar los silos, esas reglas son las leyes de la naturaleza. A su parecer, la interpretación

más probable es su vínculo con el academicismo, con los elementos primarios de Guadet coordinados según ciertas reglas que serían las mismas que habrían generado el universo.

Un procedimiento analítico similar aplica al capítulo de *Superficie*. La envolvente sería la encargada de acusar la forma y el ejemplo al que recurre Le Corbusier son las fábricas, diferenciando su tratamiento dependiente de la grilla estructural, propia de los ingenieros y de las posibilidades del arquitecto de proponer para ellas un orden estético casi independiente, los trazados reguladores. Para trabajar la planta Le Corbusier recurre a ilustraciones de Choisy y a obras de Perret y Garnier, lo que le permite a Banham insistir en la influencia Beaux Arts, evidente en su resolución desprovista de alusiones funcionales y privativas del saber disciplinar, el *Secret Professionnel*

Esta insistencia en la planta es similar a la de la École, ya que de acuerdo a Guadet, teniendo en cuenta que los elementos de un edificio eran forma y estructura, la distribución en la planta determinaba en gran medida el aspecto del exterior.

La descripción de los edificios, organizadas en torno a como se ven, sería, para Banham, la clave para entender el capítulo sobre *Le plan*. Es el primero en sugerir que cuando Le Corbusier dice *planta*, en general, significa una sucesión de volúmenes interiores tal como el visitante los experimenta; y cuando dice *eje* habla de la ruta seguida para atravesarlos o una línea de visual según la cual se los puede contemplar. A pesar de ello, dice Banham, Le Corbusier escribe que la planta debe organizarse de adentro hacia fuera, en franca contradicción con lo expuesto más arriba.

En la definición de *modénature* (“perfil y contorno, es la piedra de toque del arquitecto. Aquí se revela como artista o como mero ingeniero”), Banham encuentra una apología del ingeniero. La ingeniería contemporánea y sus construcciones desnudas, que declina en relación a la *moralité dorique*, se elevarían como ejemplo a seguir por parte de la arquitectura contemporánea. Banham justifica esta interpretación en que los comentarios de alabanza son siempre hacia los ingenieros; no sólo respecto a sus obras sino como patrón para juzgar los monumentos de la arquitectura. “La sección de la cornisa es tan exacta como el esquema de un ingeniero”, escribe Le Corbusier, siguiendo la tradición de Marinetti y de Loos. En estas alabanzas a los ingenieros, Banham encuentra la vinculación entre los capítulos “académicos” y los “mecánicos”.

Otro punto fuerte en la lectura de Banham refiere a la introducción, por parte de Le Corbusier, del concepto de la casa como *Outil* (herramienta), afirmación provocadora

para dar cuenta de la transformación que está sufriendo la apariencia y los usos del mundo debido a la máquina, y que reclama una adaptación de la vivienda a esta nueva perspectiva y vida social.

Al respecto Banham señala ciertas contradicciones en su forma de abordar esta cuestión desde la tecnología. Por una parte, como criterio de emulación vinculado a un modo de depuración de las formas perfeccionadas por la estandarización, al que nos referimos al tratar el concepto de *objet type*. Por la otra, la de su incidencia en la conformación de un medio ambiente mecanizado, con ciertos rasgos críticos, reclamando la intervención desde la arquitectura para establecer el verdadero estilo de la época.

Una postura crítica

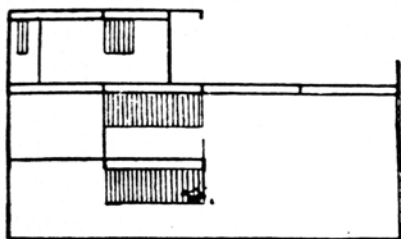
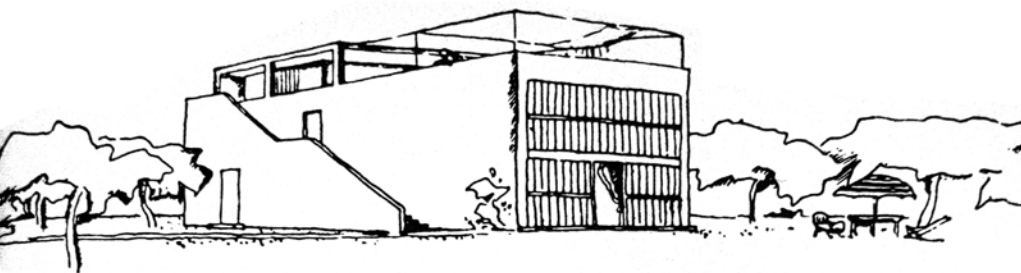
Para Banham el contenido del libro está pleno de ambigüedades: respecto a las leyes de la naturaleza y las reglas del arte, y respecto a si la vivienda es o no arquitectura. Estas se hacen patentes en el último capítulo dedicado a la reforma técnica de la vivienda, que debería haberse llamado "construcción o revolución".

Nota también, con ironía, contradicciones e inexactitudes conceptuales y gráficas a las que recurre Le Corbusier para justificar sus ideas. Por ejemplo, cuando Le Corbusier dibuja trazados reguladores sobre las fachadas de ciertos edificios históricos, estos diagramas son tomados en préstamo de Blondel y mal realizados. Observa que llevadas a escala, estos trazados tendrían un espesor de treinta centímetros que introducirían gruesos errores en la conformación de los diagramas.

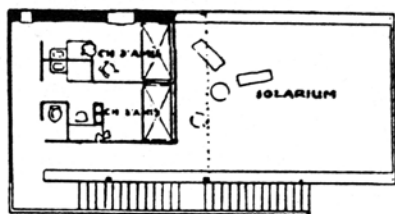
La observación más radical de Banham es que Le Corbusier no llega a plantear una alteración esencial de los modos de concebir la arquitectura y que sus referencias se limitan a una preferencia formal por los sólidos regulares, aptos para una composición elementarista de filiación académica.

Para Le Corbusier la arquitectura se halla en estado de desorden, pero sus leyes esenciales basadas en la geometría subsisten. Cuando la arquitectura las recupere, estimulada por nuevo ambiente signado por la máquina y la ingeniería que de algún modo confirmarían su validez, estará en situación de reparar los males de la sociedad.

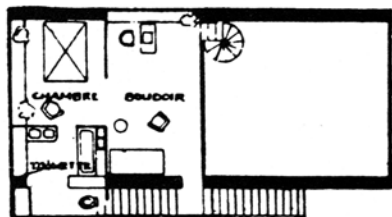
Quedaría confirmada así su hipótesis sobre **Hacia una arquitectura**: a pesar del despliegue admirativo de los productos de la técnica y del cálculo, la mecanización no estaría poniendo en discusión las reglas básicas de la arquitectura tal como se la entendía en esos años, sino fortaleciéndolas. Y es en este sentido que Banham propone volver atrás y retomar otras propuestas dejadas de lado por cierta historiografía para fundar una arquitectura en consonancia con la revolución tecnológica.



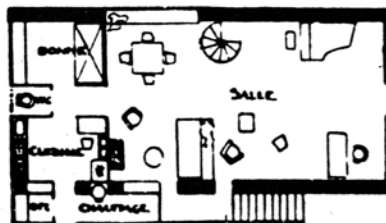
COUPE



TERRASSE



ENTRESOL



REZ DE CHAUSSEE



Le Corbusier es un mito cultural moderno. Opinamos cotidianamente sobre sus ideas y sobre su obra con esa cercanía con que los espectadores nos relacionamos con las celebridades. Este libro acepta asumir el desafío de suspender el mecanismo mítico y tratar de relacionarse con la figura, con sus ideas y/o su obra, para desmontar (y volver a armar) aunque sea transitoriamente el aparato de seducción que todo mito encarna.

Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura viene a proclamar que es posible y productivo repensar los grandes temas de la cultura de la que todos formamos parte, de manera coral, entre muchos investigadores, no importa donde estén localizados.

- Jorge Francisco Liemur

UNA COSA DE VANGUARDIA HACIA UNA ARQUITECTURA

ISBN 978-950-673-758-0



9 789506 737580

Ediciones **A&P**

Laboratorio de Historia Urbana
CURDIUR

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
UNR