

TIF

ARTE Y ARQUITECTURA MODERNA
PURISMO: EL CASO LE CORBUSIER

Por: Agovino Aurora

Tutor: Luis del Valle

Universidad de Palermo

Facultad de Ciencias Sociales

Licenciatura en Arte

INDICE

COMPOSICIÓN Y MONTAJE.....	40
FORMA E IDEOLOGÍA.....	54

Las artes plásticas y la arquitectura, integradas, constituyen una forma de proyección cultural amplia y profunda. Asimismo, como disciplinas culturales independientes suponen una serie de articulaciones complejas y dialécticas entre las dimensiones de la autonomía y de la heteronomía disciplinares. En el campo de la Modernidad de las primeras décadas del siglo XX los desarrollos de la arquitectura y de las artes plásticas, junto con otras manifestaciones artísticas, técnicas, filosóficas y productivas, fueron parte de un proceso de transformación social y cultural inédito en su momento y de una incidencia absolutamente significativa para el desarrollo de la modernidad contemporánea.

El objetivo de este trabajo de integración final, estará por tanto, centrado, en el pensamiento y la postura de *Charles E. Jeanneret* -posteriormente *Le Corbusier*-, a partir de la fundación del movimiento **Purista** -tomando como inicio la presentación del manifiesto “*Aprés le Cubisme*” en 1918-, y sus postulaciones teóricas y en la manera en que las trasladó y aplicó a una arquitectura que, en sus propias palabras, se encontraba en decadencia en las primeras décadas del siglo XX. Se esbozará asimismo una mirada sobre las condiciones culturales y tecnológicas de la época en que el movimiento surgió y, finalmente, se evaluará con sentido crítico el despliegue de esa forma de producción cultural específica.

Correlativamente y dado que la arquitectura de *Le Corbusier*, por su trascendencia, ha desplazado del interés académico, los enfoques del movimiento **Purista** concernientes a las

artes plásticas, también se han de rescatar las objeciones y críticas que el movimiento manifestara contra el **Cubismo**, en particular el aporte de *Charles E. Jeanneret* y *Amedeé Ozenfant*, atento a que amplían la concepción de su postura y su conflicto principal con la escuela cubista, cuya influencia e importancia, están presente en los más importantes artistas del siglo XX.

El siguiente trabajo se plantea desarrollar un análisis crítico de las articulaciones entre la arquitectura y la pintura en el Purismo de Le Corbusier entendiendo a las mismas como formas de una construcción cultural. Para tal desarrollo nos proponemos analizar un conjunto de obras pictóricas y arquitectónicas del mencionado autor, junto a los postulados teóricos y núcleos conceptuales en lo que se basó su producción teórica y práctica, estableciendo una serie de vinculaciones con el contexto cultural de la época dentro del período comprendido entre 1918 y 1930.

El trabajo se configura de acuerdo a los objetivos planteados:

- 1-Analizar las relaciones existentes entre la arquitectura y las artes plásticas dentro del contexto de la modernidad de las primeras décadas del siglo XX.
- 2-Reflexionar sobre la importancia de las mencionadas relaciones en el contexto de la cultura moderna.
- 3-Establecer una reflexión crítica y no descriptiva sobre las problemáticas a analizar.

4-Analizar el pensamiento y la producción de Le Corbusier a partir de la fundación del movimiento purista, tomando como inicio la presentación del manifiesto *Après Le Cubisme* de 1918.

5-Reflexionar sobre las postulaciones teóricas y en la manera en que las trasladó y aplicó a la arquitectura y a la pintura.

6-Reflexionar sobre tales articulaciones entre ambas disciplinas a los fines de una comprensión más profunda y crítica respecto de la experiencia moderna en las primeras décadas del siglo XX.

7-Entender como la experiencia de la Modernidad no puede reducirse a un conjunto de prácticas aisladas o autónomas sino como el entretendido de una trama compleja de múltiples y muy diversos factores que actúan de una manera dialéctica opuesta o conflictiva.

Para dar cumplimiento a los objetivos mencionados, el trabajo se propone:

1-La determinación del marco teórico que lo sustenta y de un conjunto de precisiones y definiciones de los conceptos que se utilizan. Tal marco teórico se ha basado en los aportes de *Peter Bürger* respecto del Fenómeno de las Vanguardias históricas¹ y a los trabajos críticos provenientes del pensamiento **Formalista** de *Colin Rowe*² y *Alan Colquhoun*³.

¹ Bürger, Peter, “Teoría de la Vanguardia”, Barcelona, Editorial Península, 1974.

² Rowe, Colin, “Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Escritos”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

³ Colquhoun, Alan, “Modernidad y Tradición Clásica” Ediciones Júcar, Madrid, 1991.

2-La revisión de las fuentes primarias, constituidas éstas por el manifiesto **Purista** de 1918 y por los escritos teóricos de Le Corbusier y Amedeé Ozenfant publicados por la revista *L'Esprit Nouveau* y compilados en *"Après le Cubisme"*⁴.

3-La utilización de las fuentes secundarias y del material historiográfico existente sobre el tema, entre ellos los trabajos de Teresa Rovira, *"Problemas de Forma Schoenberg y Le Corbusier"*, y de Simón Marchan Fiz, *"Contaminaciones Figurativas"*, material que en su totalidad se detalla en la bibliografía.

4-La revisión de un conjunto de categorías históricas que amplíen y profundicen la estrategia de análisis en tanto el trabajo se propone también como una revisión de ciertos conceptos a priori. Tales categorías resultan asimismo indispensables a los fines del presente trabajo, siendo las mismas: Vanguardia, Modernidad, Tipo, Composición y Montaje.

5-El análisis de las búsquedas dentro de las componentes del lenguaje y de un repertorio formal que pudieron tener en común ambas disciplinas, artes plásticas y arquitectura.

6-El análisis de las articulaciones existentes entre las artes plásticas y la arquitectura dentro del campo de acción del **Purismo**, para el período comprendido entre 1918 y 1930 aproximadamente, atentos a que en dicho arco temporal se desarrollaron sus experiencias en pintura y las búsquedas del primer Le Corbusier vinculado al mismo.

⁴Ozenfant, A., Jeanneret, Ch. *"Après le Cubisme"*, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, Madrid, 1991.

7-El análisis de la dimensión cultural que como forma de producción tuvieron el **Purismo** pictórico y arquitectónico referidos a un momento histórico en sí a partir de sus relaciones con lo social, lo político o lo filosófico.

8-Desarrollados los puntos precedentes, el trabajo propone una reflexión sobre las diferencias existentes entre los conceptos de Vanguardia y Modernidad en referencia a la obra y al pensamiento de Le Corbusier, estableciendo ciertos alcances positivos y concretos que en las artes plásticas y la arquitectura pudo haber tenido el Purismo, como así también los conflictos o aporías que el mismo pudiera haber dejado planteados.

EL PURISMO. UN MARCO TEÓRICO

MARCO TEÓRICO DEL TRABAJO

El desarrollo del presente trabajo involucra la determinación de un marco teórico definido en virtud de las aportaciones de ciertos autores del pensamiento crítico moderno.

En primer lugar, se han tomado un conjunto de definiciones y conceptualizaciones que sirven para este desarrollo, provenientes del pensamiento de *Peter Bürger* respecto del fenómeno de las Vanguardias históricas⁵.

Los aportes de *Peter Bürger* han llevado a una reformulación del concepto de vanguardia histórica que lo diferencia de otros aportes más convencionales o de la historiografía canónica. En tal sentido conceptos tales como historicidad del fenómeno, despliegue, autonomía estética o institución arte, entre otros, se encuentran en el seno de estas diferencias y han de servirnos a los fines de la reflexión del presente trabajo.

Por otra parte, se han incorporado los pensamientos provenientes del Formalismo de Colin Rowe⁶ y Alan Colquhoun⁷, quienes han aportado visiones diferenciadas respecto de la arquitectura moderna en general y de Le Corbusier en particular. Frente a las primeras interpretaciones de la Modernidad y del Modernismo acuñadas en las primeras décadas del siglo XX – como las de Giedeon, Pevsner, Hitchcock-, a partir de la segunda mitad de ese siglo tanto Rowe como Colquhoun plantearon estas visiones diferenciadas re-articulando Tradición y Modernidad, trabajando sobre los aspectos formales y visibilistas de la arquitectura y re-proponiendo una dialéctica y complejidad diferentes de su relación con la cultura.

⁵ Bürger Peter, ob.cit.

⁶ Rowe Colin, ob.cit.

⁷ Colquhoun Alan, ob.cit.

En forma complementaria, se ha trabajado también con los aportes más actuales de autores que vuelven a reformular el problema de lo moderno. Entre ellos podemos citar a Teresa Rovira, en su libro “Problemas de Forma Schoenberg y Le Corbusier”⁸ y Simón Marchán Fiz, en “Contaminaciones Figurativas”⁹, quienes han desarrollado en estos últimos años las relaciones entre arquitectura, estética y cultura.

Estos desarrollos han abierto nuevas interpretaciones acerca de los alcances del **Purismo** en relación con la pintura, la arquitectura y la música, a partir de una visión más integradora e interdisciplinaria.

Para estos autores existieron procedimientos y concepciones compartidos que marcan un clima de época, pero alejados de las visiones reductivas o meramente funcionalistas; en ellos estética y cultura entrelazaron, a partir de los años noventa, nuevos discursos.

Por último y más específicamente sobre la problemática del Purismo -y junto con el análisis efectuado del **Manifiesto Purista** de Le Corbusier y Amedeé Ozenfant como fuente primaria- nos hemos circunscripto a la visión de estos últimos autores mencionados, Teresa Rovira y Simón Marchán Fiz.

Desde la óptica de Teresa Rovira, se plantea al **Purismo** como el movimiento que se generó inmediatamente después del **Cubismo**, y cuyo acto fundacional fue el manifiesto que se publicó en 1918, bajo el nombre de “*Après le Cubisme*”, por Amedeé Ozenfant y Le Corbusier, que si bien tuvo una vida muy corta, obtuvo reconocimiento a nivel internacional por la arquitectura de Le Corbusier. Sus modernos ideales estéticos estaban basados en la “Belleza de la eficiencia funcional, el valor de la precisión, la importancia del intelecto”¹⁰.

⁸ Rovira Teresa, “Problemas de Formas Schoenberg y Le Corbusier”, Ediciones UPC, Barcelona 1999.

⁹ Marchan Fiz Simón, “Contaminaciones Figurativas”, Alianza Editorial, Madrid 1986.

¹⁰ Stangos, Niko, “Conceptos de Arte Moderno”, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1986, pág. 68.

Por otra parte Simón Marchán Fiz, en su texto “La arquitectura como naturaleza muerta”, menciona la posición que ya en 1923 tenía Le Corbusier sobre la pintura, teniéndola en cuenta como “...la que había precedido todas las demás artes, y la primera que había logrado una unidad a tono con la época”¹¹. Esta afirmación refiere a la pintura como iniciadora de un proceso de abstracción que gradualmente se trasladaría a las demás artes.

En palabras de Le Corbusier la arquitectura al igual que la pintura es una “máquina de emocionar” estéticamente, simplemente por apelar a los sentimientos primarios y secundarios, basados en el uso determinado de las formas y el color.

El **Purismo** se gesta en el ámbito pictórico, pero su objetivo, era crear un discurso aplicable no solo a la plástica sino también a la arquitectura. La importancia del **Purismo** radica en que daba más relevancia a la autonomía del arte y a la creación que a la mimesis y representación de la naturaleza. En realidad ellos apuntaban más a un vocabulario plástico universal, que al mismo tiempo suscitara las diferentes emociones en el espectador.

Si bien la idea de fragmentación no era compartida por los puristas, de igual manera se sentían atraídos por el cubismo de *Léger*, por el uso de los volúmenes y la precisión de la construcción, sustentada en las formas estereométricas de *Cézanne*¹², el cono, el cubo, el cilindro y el prisma, que luego aplicarían a su propio lenguaje plástico.

La búsqueda de Le Corbusier consistía en usufructuar el volumen, así como una búsqueda de equilibrio entre el orden y la sensibilidad; la simplificación formal, también colaboraba con esta búsqueda de temas-pobres de las naturalezas muertas. Se podría decir que esa pobreza simbólica exaltaba a su vez la autonomía plástica, con la aplicación de elementos de uso cotidiano como botellas, vasos, platos, pipas, jarras, guitarras o violines.

¹¹ Le Corbusier: “Hacia una arquitectura” (1923), pág. 9.

¹² Marchán Fiz, Simón, ob.cit. pág. 179.



El **Purismo** intentó rendir una especie de culto a las constantes de la sensibilidad plástica, a las sensaciones primarias, justamente porque esas constantes, fijas y universales es lo que les permitió elaborar un arte diferente.

REVISIÓN DE CATEGORÍAS HISTÓRICAS

Vanguardia

Referirse a las vanguardias en el arte, supone mayor complejidad que una definición de enciclopedia. Esto es así porque el concepto de vanguardia está estrechamente relacionado con el contexto en el que se produce. En líneas generales se entiende a la vanguardia como toda tendencia o movimiento que rompe con las “normas estéticas” (u otras) de un momento determinado. Sin embargo, este amplio y ambiguo concepto ha sido objeto de interpretaciones contradictorias y radicalizadas a lo largo de los años. Por tal motivo nos hemos sustentado en el pensamiento de Peter Bürger, ya que éste desarrolla una postura más precisa como movimiento asociado a conceptos tales como la historicidad del fenómeno, el despliegue, la autonomía estética o la institución arte. El concepto de historicidad del fenómeno, se refiere a las vanguardias de 1920, que generaron una ruptura radical con todo el sistema, y esto para él implica la verdadera vanguardia. El concepto de despliegue en la vanguardia es aprehensible únicamente cuando se puede comprender el alcance de la misma y todo contra lo que ésta atentó, cuando el concepto de composición ha sido puesto en crisis, ya que el propio despliegue de los conceptos entraña su disolución.



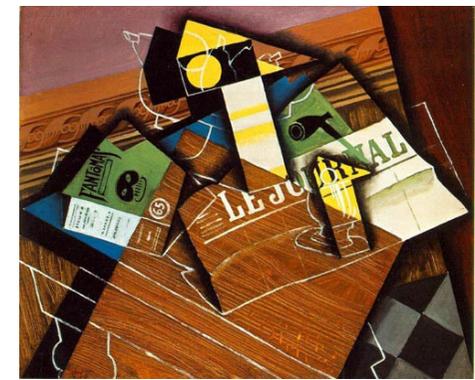
La autonomía del arte habla de que el arte de fines del siglo XIX, que ya perdió toda relación con lo sagrado, es un arte totalmente esteticista, que crea una función consoladora, que genera la ilusión de una felicidad, y que como arte autónomo encuentra su misma fuente y sus principios en el propio arte.

Contra esta autonomía del arte, contra el arte esteticista, es para Bürger que van a reaccionar las Vanguardias, buscando destruir, a partir del radicalismo político-ideológico, no sólo las prácticas artísticas tradicionales sino principalmente, a la cultura y la sociedad que las producen. En cuanto a la Institución arte, se refiere a la forma de producción, o sea las técnicas y desde dónde esta producción es realizada; al modo de circulación, los lugares de venta, exposiciones, galerías y museos. La pregunta sería: qué instituciones aceptan y determinan que es lo bello, qué no lo es, y cuáles serían entonces los parámetros de legitimación de las obras. Existe además un cuestionamiento en el modo de recepción, quién es el público al que van dirigidas, proletariado, burguesía, y como son las formas de apropiación de la obra.

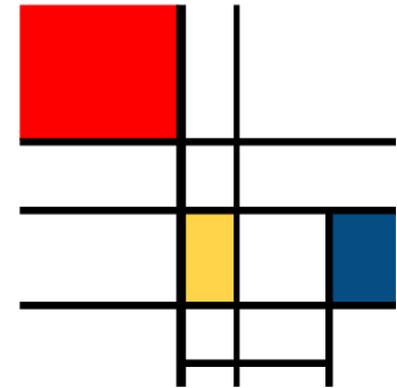
Al analizar las categorías que he mencionado anteriormente, debo decir que mi postura adhiere a la de Peter Bürger ya que su desarrollo intenta definir este término como aplicable a un determinado momento histórico en el cual el arte, ya habiendo derribado varios obstáculos, toma conciencia de su autonomía con respecto a la sociedad en la que vive.

Sin embargo, aún así vemos que se genera una crisis en el concepto de vanguardia cuando ésta adquiere una dimensión abstracta que excede un estilo y apunta directamente contra la funcionalidad de la plástica en la sociedad.

En realidad, las vanguardias suelen ser las promotoras de un cambio radical en la forma de aprehender y de producir arte, cambiando las viejas convenciones en las que la plástica se había basado hasta la fecha, re-definiéndose y re-planteándose viejas concepciones.



Para precisar aún más el término, Bürger se diferencia de otros autores o historiadores. Autores como Mario de Michelis o Renato Fusco han tomado un concepto más general y menos crítico de Vanguardia, incluyendo en él experiencias como el Cubismo o el Purismo, ya que los consideraban como rupturistas de la estética tradicional. Bürger resulta más restrictivo, y sólo incluye en las Vanguardias al Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Neoplasticismo, el Suprematismo y el Constructivismo, ya que son los movimientos que no sólo proponían una ruptura estética sino también con la sociedad de la época, algo que para Bürger el Cubismo no se proponía. De manera diferente, De Michelis o De Fusco identifican la Vanguardia con un movimiento más vinculado a lo innovador, al cambio, a lo que va a adelante en una época y más asociado a lo estético, con lo cual se corre el riesgo de confundir lo vanguardista con lo moderno, ya que esto último también puede ser innovador. En cambio para Bürger, no es Vanguardia lo que sólo rompe con el lenguaje o las formas estéticas sino que debe haber una ruptura con lo político-social. Es decir entonces, que si siempre es necesario precisar la terminología que se utiliza para definir los caracteres de las expresiones artísticas, en el caso del calificativo de vanguardia, corresponde ser aún más exigentes para no confundir el alcance de nuestra apreciación. A continuación seguiremos con la aclaración de la Modernidad, contexto pertinente al objeto de estudio que abordaremos.



Modernidad

En el caso de la **Modernidad**, debemos también aclarar la diferencia entre la idea de Modernidad, que junto con la de **Modernización** y la de **Modernismo**, han suscitado erróneas interpretaciones a la hora de definir su sentido.

Existe una diferenciación entre lo que entendemos por Modernización, Modernismo y Modernidad. Según palabras de *Jürgen Habermas*, y *Marshall Berman*¹³, el concepto de Modernización se refiere a todo el proceso que hace a los cambios de la Superestructura. Sería todo aquello que sucede en el contexto socio-productivo: el conjunto de transformaciones sociales, políticas, económicas; el sistema de producción burgués, y el surgimiento del proletariado, el proceso de industrialización, las relaciones entre sujeto y estado, el fenómeno de la técnica, todo es modernización. Son los cambios, crisis o dialécticas entre lo permanente y la transformación.

El Modernismo en cambio se desarrolla en el campo cultural, en las prácticas estéticas y artísticas, es la modernidad vinculada específicamente a lo cultural.

En cuanto a la Modernidad, se trata entonces del fenómeno en su totalidad, el proceso que engloba a los otros dos en tanto estructura cultural general.

La variedad y características que acusa la Modernidad, hacen de ésta un fenómeno muy complejo. Heredera del siglo de las luces, acuñaba características básicas constituyentes, como la primacía de la razón, los procedimientos lógicos-rationales y el pensamiento abstracto. Para esta primera versión de la modernidad, basada en la hegemonía del criterio de razón, su idea era la de un progreso universal, continuo, y este pensamiento se verá reflejado en las transformaciones filosóficas, las políticas y las sociales.

¹³Habermas, Jürgen, “Modernidad, un proyecto incompleto”, y Berman, Marshall, en “El debate Modernidad-Posmodernidad”, Editorial Puntosur. Bs.As., 1985, pág.131.

Por otra parte la Modernidad plantea principalmente la ruptura del ideal de reconciliación que hay en el pensamiento tradicional, en el sentido de recuperación de la unidad perdida, ¿cuál era esa unidad?, cuando el hombre estaba unido a la integración de la existencia.

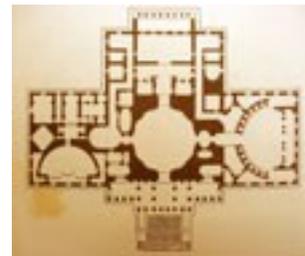
En las culturas tradicionales y como parte de una cosmovisión basada en un postulado armónico de la vida natural, el hombre estaba en armonía con lo divino, que luego el proceso de modernidad fue separando cada vez más, hacia un proceso de secularización. En esa unidad original en la que éramos un todo, Dios, el cielo, la tierra, el alma, el cuerpo, el espíritu; la modernidad va a demostrar que ya no existe esa unidad trascendente.

Es así que la modernidad es la conciencia del hombre de haber perdido ese sentido de unidad original, que es imposible recuperar.

Frente a esta visión más lineal de la Modernidad, basada en la idea de un progreso infinito, de la supremacía de la razón y de un desarrollo sin contradicciones, existe otra concepción del término. Para esta otra visión de la modernidad, todo concepto contiene a su contrario, habiendo lugar para la contradicción, la oposición, la pluralidad, la diversidad, la multiplicidad y sin llegar a una síntesis superadora de estas características que implique una armonía.

En estas tensiones de lo moderno es que va a actuar Le Corbusier, integrando los aspectos provenientes de lo moderno -maquinismo, abstracción, montaje, racionalismo, diversidad, dispersión- junto a otros tomados de la tradición –platonismo, armonía, orden, centralidad-. A lo largo de toda su obra Le Corbusier, expondrá los rasgos de una Modernidad tensa, dialéctica, contradictoria, mediante la incorporación de diversidades, del trabajo de opuestos, en una tensión entre el intento de construir una síntesis y las probabilidades de la obra abierta.

Composición



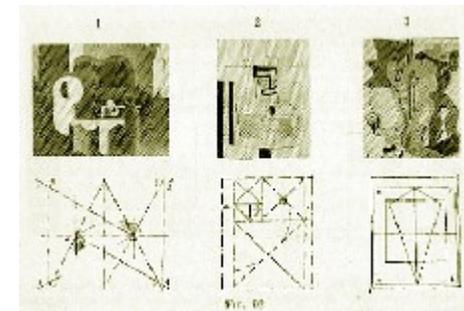
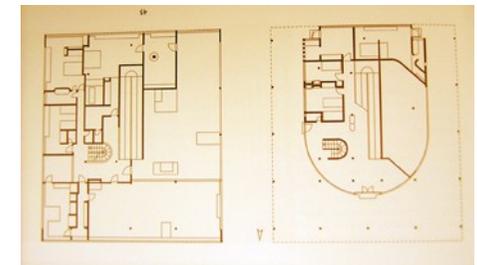
Se entiende por **Composición** al procedimiento de generación de la forma en el cual se crea y se organiza a la misma de acuerdo a un conjunto de leyes estipuladas dentro de la propia obra. La palabra composición se usó como tal a partir de mediados del siglo XIX, en la Escuela de Bellas Artes, término anteriormente conocido como “disposición”.

En palabras del arquitecto *Alan Colquhoun*: “la Composición podía representar a partir de entonces, una estética de la inmanencia en la que el arte se convertía en una clase independiente de conocimiento del mundo y no como había sido en la tradición clásica y medieval, solo un medio por el cual se daba conocimiento a verdades y conceptos”¹⁴.

En la tradición clásica, a la composición se la entendía como composición cerrada, y se debía atener a un número determinado de leyes que solo podían ser variados entre esos elementos que la conformaban. De manera diferente, ciertas experiencias de la Modernidad del siglo XX también van a hacer un uso de la composición, pero en este caso a partir de un sistema abierto, en donde los elementos y sus reglas de combinación no son un repertorio limitado sino que se amplían a una cantidad casi ilimitada.

Así se convierte en un medio a través del cual se pueden establecer reglas de diseño comunes a todos los estilos.

H. Robertson, autor del primer libro de “Los principios de la Composición Arquitectónica”, aclara que en arquitectura existen reglas fundamentales de composición que son independientes de los estilos. Éstos dependen generalmente del gusto, tienen un valor relativo, en cambio los valores de la arquitectura son permanentes. Robertson estudia la unidad, composición de masas, contrastes, proporciones, escala, composición del plano¹⁵.



¹⁴ Colquhoun Alan, “Modernidad y Tradición Clásica”, Ediciones Júcar, Massachusetts, EEUU, 1989, pág. 119.

¹⁵ Colquhoun Alan, ob.cit., pág. 62.

En arquitectura, la composición es la noción de ordenar las partes de la misma, como elementos de una sintaxis y ciertas reglas a priori para formar un todo.

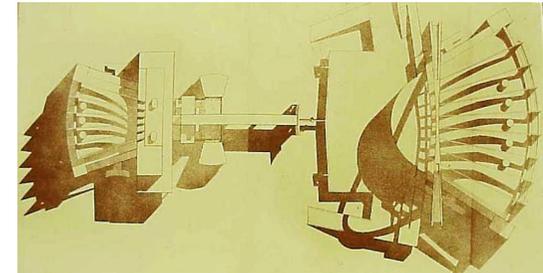
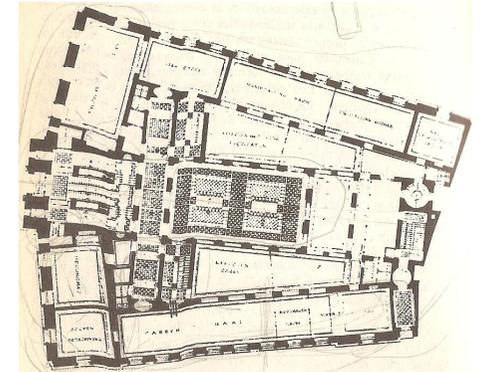
En el tratado *De Re Aedificatoria*, *Alberti* menciona tres términos fundamentales dentro del concepto de *Concinnitas*, (concepto de belleza en el cual no se puede quitar ni agregar nada): *collocatio*, *numerus* y *finito*.

La *collocatio* implicaba la lógica de disposición de las partes, el *numerus* hacía referencia al sistema de proporciones, y la *finito* se refería a la obra concluida, cerrada.

La ubicación de las partes de los elementos, en base a una estructura geométrica, implicaba la noción de *collocatio* o sea la composición.

Podemos afirmar que en arquitectura la composición implica la re-ubicación de las partes, utilizando conceptos como la axialidad, la simetría, la regularidad, la unidad ó la centralidad. █

En la composición arquitectónica hay una idea de obra concluida dado por esta regularidad de las partes, la manera de disponerla, el criterio de homogeneidad, nada sobra, nada desentona. El principio fundamental es el de la conveniencia entre partes, porque hay una relación de reciprocidad entre una forma y otra, hay un acuerdo entre las partes, una ley de conformación entre las partes y el todo, que está dada por el criterio de unidad de la obra.



Montaje

El montaje surge a partir del siglo XX como una categoría y como un procedimiento que no sólo se va a proponer poner en crisis o liquidar los procedimientos y categorías tradicionales –como la composición o la noción del espacio perspectívico- de la estética, sino también como una forma alternativa a la idea de representación y a su sustitución por la de construcción, no sólo de la forma, sino sobre todo de la realidad.

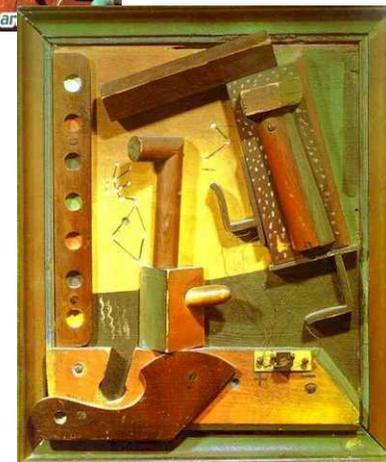
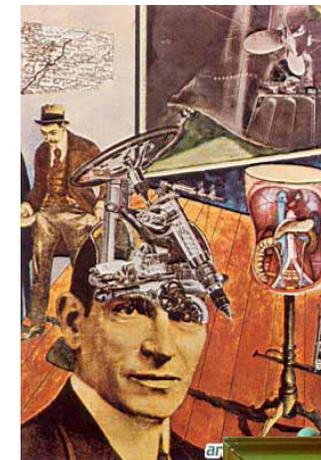
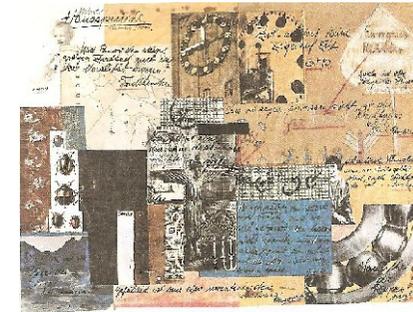
El montaje rompe con la tradición de la representación figurativa o naturalista, por medio de la cual la obra debía constituirse en una representación de la realidad. Rompe asimismo con los criterios de unidad y conveniencia de la obra, basados en una noción de equilibrio, armonía y de reintegración de una totalidad unitaria, en la relación conveniente o acordada entre las partes y el todo.

El Montaje va a trabajar a partir de una superposición y yuxtaposición de elementos, los cuales pueden provenir de muy diversas procedencias y construyen una nueva totalidad, basada en la heterogeneidad, la multiplicidad, el conflicto, lo no acordado.

Atenta contra los conceptos de unidad y de jerarquía en la obra, resaltando el choque o la confrontación conflictiva entre las distintas partes. Asimismo, como procedimiento “constructivo” pone en evidencia el propio proceso de “construcción de la forma” resaltando sus componentes y formas de articulación.

En la visión de *Peter Bürger*, “el montaje supone una fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”¹⁶.

En la pintura el montaje aparece relacionado con el cubismo, movimiento de la pintura moderna que ha destruido la manera de representación tradicional, desde el Renacimiento.



¹⁶ Bürger Peter, “Teoría de la Vanguardia”, Ediciones Península, Barcelona, 1997, pág. 137.

Peter Bürger marca dos técnicas opuestas en los *papier collés* de Picasso y Braque, durante la Primera Guerra Mundial. Una técnica es el “ilusionismo” de los fragmentos de la realidad, (un trozo de papel pintado, o un trozo de diario, que aplicado a la obra implica una provocación, una tensión), la otra es la “abstracción” de la técnica cubista, con la que tratan los objetos representados.

Podemos pensar que se trata de una manera de destruir las obras que trataban de reproducir la realidad, pero sin hacer hincapié en el arte en general, como lo hacían los vanguardistas.

En el montaje, se trata de apuntar a la creación de objetos estéticos que nada tengan que ver con las ideas tradicionales.

Lo que diferencia los collages cubistas de las técnicas tradicionales desde el Renacimiento, es la incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, elementos que nada tienen que ver con la creación del artista.

Con esta nueva técnica, *Peter Bürger* opina que “se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista”.¹⁷

Los elementos que elige Picasso para colocar en el cuadro, se incorporan como tales sin idea de modificación alguna.

Básicamente lo que intentan lograr es destruir un sistema de representación sustentado en la reproducción de la realidad, (que el artista debería concretar), y no se conforman con mostrar un fragmento de esa realidad, sino que renuncian a la unidad en la conformación pictórica del cuadro.



¹⁷ Bürger Peter, ob.cit., pág. 140.

Tipo

La idea de **Tipo**, llamada así por los Puristas, se refería a los elementos y o tipos de estructura que se utilizaban tanto en arquitectura como en pintura. A continuación haremos un breve desarrollo de cómo estos elementos se fueron transformando a lo largo del tiempo.

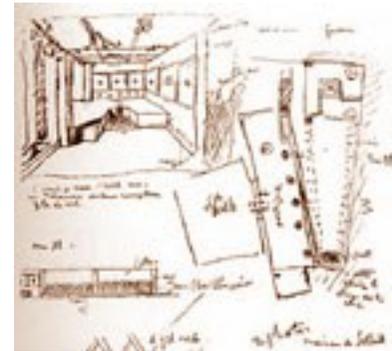
En la Arquitectura, el tipo es un esquema que alude a un conjunto de caracteres básicos y comunes, como por ejemplo el de la planta central. La existencia de un espacio central, principal y protagónico mantiene vigente el concepto básico en el desarrollo del tipo. Esta idea permite operar dentro del tipo con un amplio grado de libertad, explorando sobre sus límites y diversas posibilidades, dando un lugar aún a las tensiones y variaciones.

En la idea de tipo hay una esencia, que es esa ley primaria que debe mantenerse, no importan las variaciones a las que se lo someta, o los materiales que se utilicen, (madera, piedra, si es bajo, alto) se pueden cambiar todos los aspectos formales, (de la definición de la forma), el lenguaje, siempre y cuando se mantenga la esencia. Por ejemplo el tipo "Planta Central", o "Casa de Patio", se repite en diferentes resoluciones, pero lo que se mantiene por sobre todo es la Esencia de esa tipología.

Podemos diferenciar tres clases de tipos: los formales, los funcionales y los programáticos.

Los tipos formales, en general se refieren a la definición de la forma, pueden estar representados por una planta central o longitudinal, el pabellón o la tira.

Los tipos funcionales, remiten a la tipología de uso, son los que la organizan, por ejemplo: un corredor con espacios que se sirven de esa circulación. Esta tipología de uso se puede aplicar de diferentes maneras formales.



Los tipos programáticos, son los que aluden a una tipología determinada y pueden tener cualquier resolución formal. Si tenemos la tipología museos, bancos o bibliotecas, sabemos que se deben cumplir determinados requisitos de estos programas, por ejemplo, la tipología museo necesitará de una sala de exposiciones, un auditorio, una sala de conferencias, una biblioteca, un bar, etcétera.

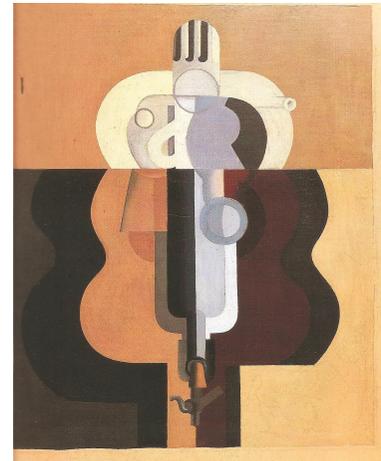
**PINTURA Y ARQUITECTURA COMO CONSTRUCCIÓN CULTURAL
ARTICULACIONES DISCIPLINARES EN EL PURISMO DE LE
CORBUSIER**

LA PROBLEMÁTICA PURISTA

Propuesta del Purismo

Al plantear la problemática del **Purismo**, es preciso revisar cuales fueron los postulados en los que se basaron tanto Le Corbusier como A. Ozenfant, quienes, ante todo, priorizaban el orden, la organización y las leyes, marcando así una clara diferencia entre sus teorías y lo que proponían los cubistas. Las características básicas desarrolladas por el **Purismo** se sustentaron, principalmente, en la depuración de las formas a los fines de lograr llegar a una idea de **standard** en relación a la producción y uso de objetos cotidianos que, confeccionados sobre cánones invariantes y basados en leyes generales, permitían el desarrollo de un lenguaje plástico uniforme y, por tanto, reconocibles universalmente. Esto era, en definitiva, la elaboración de un orden, como necesidad básica del hombre, para su convivencia con la naturaleza; enfrentar la fragmentación cubista, con la unidad de los elementos pictóricos. Correlativamente, el uso de un lenguaje universal, servía al propósito de ser aplicado al análisis general de las formas y, a su vez, para provocar y sistematizar las mismas sensaciones en el espectador.

Aunque fue una época de investigaciones científicas y de cambios radicales, Le Corbusier proponía establecer leyes que reemplazaran las “revelaciones” o lo meramente empírico. En sus teorías postulaba incorporar las leyes como un elemento indispensable en este desarrollo. Para él, tales leyes brindarían una amplitud diferente, permitirían aportes más abarcadores y aportarían la clave de las armonías.



Es cierto que este espíritu nuevo del siglo XX provocó una revolución en todos los ámbitos, esencialmente por la aparición de la máquina y sus consecuencias, dado que ésta ha modificado y sembrado los gérmenes de las grandes transformaciones sociales. Entre otras, modificó radicalmente el trabajo del hombre y lo desplazó de categoría en el proceso de la elaboración material y simbólica por medio del trabajo en serie impuesto por la máquina, opacando lo que el hombre había desarrollado por años a nivel artesanal.

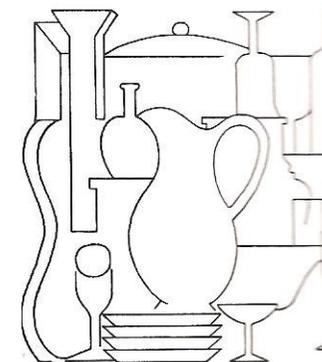
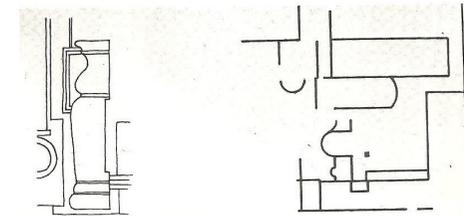
Le Corbusier hablaba de un “orgullo colectivo”, refiriéndose al que sustituyó la singularidad artesanal. Para él, el nuevo espíritu del siglo XX, basado en las nuevas conductas de trabajo, en la “evolución” sistemática, lleva a la síntesis y al orden. Se reemplaza así el empirismo, lo instintivo, por la organización y la clasificación. Este “*Esprit Nouveau*” propone construcciones diversas, basadas en la armonía, la armonía general del trabajo, la producción y la existencia.

De este modo, el artista entiende que “...Todas las obras, plásticas como arquitectónicas, llevan en sí los gérmenes viables del desarrollo”¹⁸, sinónimo para Le Corbusier del Ideal de Belleza.

Vemos entonces que el **Purismo** trató de eliminar todo lo superfluo y así establecer un nuevo sistema estético; por otra parte, el objetivo primordial de la obra purista no fue el de la representación, sino desencadenar en el espectador determinadas sensaciones a través de la combinación de formas y colores. La obra actúa como intermediaria en la búsqueda de las invariantes plásticas, de las reacciones universales, producidas por las sensaciones.

A diferencia de las distintas lecturas que la obra cubista sugería, el cuadro purista se mostraba como algo concluso, como una unidad, basándose su búsqueda en lo universal, en el espíritu mecánico. Resulta significativo de qué manera para la época esta identificación automática entre universalidad y espíritu mecánico – que incluía el uso de una terminología “científica” que

¹⁸ A. Ozenfant, Le Corbusier, “Acerca del Purismo”, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, pág. 22.



sustituía la expresión por la precisión, la representación por la presentación y que recurría a un mundo de formas conformado por elementos simples y directos - establecía las posibilidades de determinar las sensaciones, eliminar todo aquello entendido como desperdicio o accesorio y obtener así una obra concluida y unitaria en sí misma¹⁹.

En su dimensión formal, la pretensión de hacer un arte “auténtico” por encima de gustos y modos, ajeno a lo superfluo, con sentido de la permanencia, con una idea de esencia; la búsqueda de una supra-estética, basada en la eliminación de la perspectiva, el claroscuro, o el movimiento, concluyó en obras estáticas, con una continua apelación a los recursos del dibujo arquitectónico (planta, alzado, sección).

En resumen, se concluye que el **Purismo** se presentó como una necesidad de poner un cierto orden en la vida artística de la época, y procuró presentarse como un “arte clásico” en el sentido de que pudiese trascender en el tiempo, fundado en su idea de universalidad.

Según declaraciones de Le Corbusier, el **Purismo** fue un arte de su época, que valoraba positivamente lo moderno, tanto a la máquina, como ícono de la modernidad, por su perfección y economía, como a la ciencia por su exactitud en los razonamientos.

Críticas al Cubismo

Dentro de las críticas hechas por Le Corbusier al Cubismo, se destaca su frase de haber sido un “Arte confuso de una época confusa” y que había manifestado plásticamente esa confusión en

¹⁹ Rovira, Teresa, “Problemas de Forma Schoenberg y Le Corbusier”, Ediciones UPC, 1999, pág.106.



concordancia con su época. El autor siempre destacaba, como idea básica del arte, que sea cual fuere, representara a su época. En su visión de un futuro mejor para el arte, entendía que el orden y la pureza serían la iluminación y la orientación de la vida.

De los grandes precursores como Seurat, Signac, Cézanne ó Matisse, valoraba su característica principal, por un lado la visión de la plástica pura, y por otro, la convicción primordial de mantenerse en la No Imitación, postura que los cubistas habían captado muy bien. Las críticas al cubismo se refieren a la no representación, la oscuridad, la impropiedad de los títulos y la referencia a la cuarta dimensión. Estas objeciones pueden resumirse así:

1- No representación: se les reprochaba el que no representen nada. A través de la historia se ha demostrado “la necesidad de la predominancia de lo plástico, sobre lo descriptivo”²⁰. Los precursores habían situado la anécdota en segundo plano, los cubistas la habían ubicado más lejos aún y la hubiesen eliminado si hubieran podido.

Los cubistas han pintado cuadros tomando elementos de la naturaleza pero disociados. El uso de estos elementos ya había sido usado anteriormente, según Le Corbusier el cubismo había vuelto a un sistema antiquísimo: la estética ornamental. Por lo tanto es imposible pensar que un arte de este tipo puede entenderse como trascendental. Hacer pintura pura es lo ornamental, no es hacer arte puro. En palabras de Le Corbusier es necesario “construir obras que hagan reaccionar el intelecto; lo que cuenta es esta reacción”²¹.

2- La oscuridad: esta oscuridad, que generó mucha confusión, podría referirse a que estos cuadros cubistas eran oscuros porque eran “no representativos”, y no porque fueron mal

²⁰Ozenfant, Le Corbusier, “Après le Cubisme”, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, pág. 13.

²¹ Ob.cit., pág. 18.

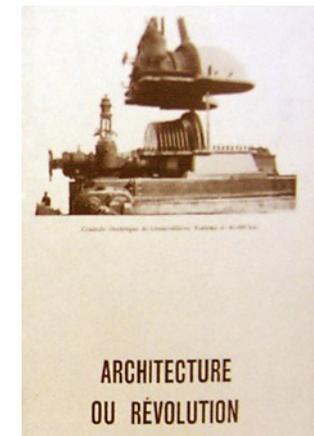
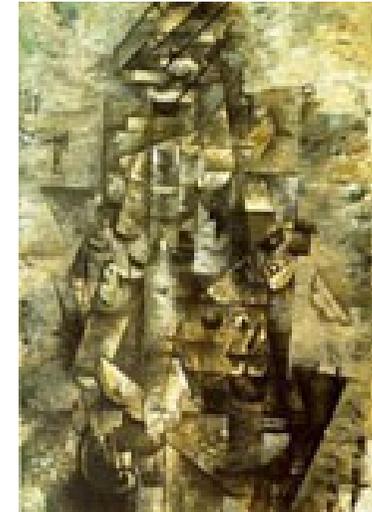


concebidos, como se creyó en un momento. También existe la posibilidad de que esta oscuridad se de no en el cuadro, sino en el espíritu del espectador, en el afán de éste de buscar allí lo que el cuadro no puede expresar. Hay ambigüedad entre la obra cubista y su intención.

- 3- La impropiedad de los títulos: Se les reprochaba el haber utilizado títulos que solo se ponían para molestar al burgués, que además eran impropios y producían también un malestar entre los propios artistas.
- 4- En la visión de los puristas es absurdo querer expresar otras dimensiones más de las que nuestros sentidos pueden percibir. La tercera dimensión del espacio, la profundidad, fue eliminada por los cubistas por algún tiempo, dando importancia a la cuarta dimensión; ésta, fue inventada por la lectura de ciertas obras científicas; forma parte de un sistema de representación del universo de los matemáticos, (basados en geometrías hipotéticas), que son concebibles pero irrepresentables, y sin vinculación con el mundo real.

De esta manera Le Corbusier trataba de analizar, lo que él consideraba, los errores del Cubismo e intentaba buscar, lo que éste no podía representar. Liberado así de sus ambiciones teóricas mal fundamentadas, e imposibles de realizar, se le daba al Cubismo su verdadero lugar, el de un arte puramente ornamental. █

ARTICULACIONES ENTRE PINTURA Y ARQUITECTURA



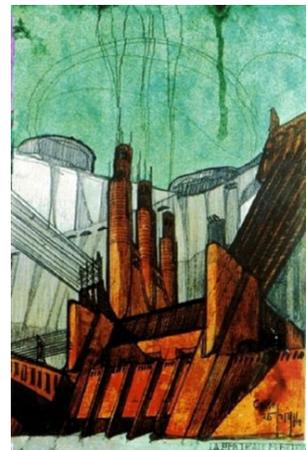
MAQUINISMO Y CULTURA

Desde mediados del siglo XIX y principios del XX el desarrollo técnico científico y la modificación consecuente en las formas de producción, van a resultar absolutamente determinantes en la cultura en general, desde la manera de organización del trabajo y de la producción, como de los modos de habitar y hasta la organización de las artes. Es esta una incidencia que va a verificarse en todos los niveles y en todas las prácticas culturales.

Le Corbusier se involucra con esa injerencia de la máquina en la vida moderna y en la cultura y lo hará de una manera muy puntual y singularizada. Son muchos los que se han volcado al análisis de esta postura corbusierana, intentando entender cómo él la interpretaba. Se puede decir que el maquinismo, para Le Corbusier, vinculado a la revolución industrial, va a tener una influencia muy importante en las formas productivas y modos habitativos y por ende se va a plantear una relación significativa entre el universo de la máquina, la arquitectura y la ciudad. En el contexto de la época esto implica asistir a un abanico de posturas muy diversas que van desde el endiosamiento hasta el rechazo, pasando por aquellas más equilibradas entre los extremos de la disyuntiva.

Tendremos los exégetas y seguidores más radicalizados de esta línea, como los Futuristas italianos, o los racionalistas alemanes y holandeses, hasta los que poseen una visión más crítica de la máquina, y aunque no la van a negar en su importancia, propondrán un retorno a las formas más tradicionales y, finalmente los que adoptan una postura totalmente opuesta a la ola maquinista.

Por eso es preciso analizar qué diferencia la dimensión positiva de la máquina, de la negativa o crítica; porque en primer lugar, la cultura maquinista está fuertemente ligada a la idea del



proyecto moderno, derivado de lo que es la tradición Iluminista y su postura de progreso permanente. En relación a ésta, el proyecto va a postular una serie de principios o formas de valoración que pueden ser identificadas más allá de que lo moderno sea muy amplio, heterogéneo y disímil. El hecho de que en este proyecto convivan situaciones contrarias, más allá de esta visión de una modernidad conflictiva, permiten definir algunos principios o postulados del concepto de lo moderno.

Algunos de estos postulados hubieron de basarse en el criterio de razón y en la creencia en un progreso ilimitado y universal, los cuales se encontraban sustentados en los criterios de racionalidad, de progreso técnico, científico, político y social, a los que estaban vinculados y que se fundamentaban en una razón que ilumina y mueve el motor de un progreso absoluto y en la idea del permanente desarrollo de las capacidades humanas. Otro concepto importante, es la existencia de un nuevo hombre con diferentes modos de abordaje y de interpretación de las problemáticas de sí mismo; este sujeto actual es democrático, emancipado y libre.

La idea del espíritu del tiempo o **Zeitgeist**, en la que se basa Le Corbusier, es otro de los nuevos componentes del momento histórico y expresa el espíritu propio de su época, ya sea en cualquiera de las artes, como en la vida misma. Se pretende identificar el progreso social con el progreso biológico y el desarrollo cultural con el desarrollo natural. Así, la asociación de lo moderno con el criterio de emancipación, con la liberación de ese nuevo sujeto, estaría visto como un cambio de dimensión positiva y acentuadamente optimista.■

Por cierto, también hay una expresión o visión de lo negativo, porque la modernidad no puede ocultarlo, aunque intenta disimularlo o restarle gravedad; es la otra cara de lo moderno, la que tiene que ver con la enajenación, el sometimiento del sujeto, la explotación del trabajador. Es



que, en muchos casos, la modernidad más que dar cuenta de un progreso real, va a dar cuenta de un mito del progreso, una promesa que en muchos casos va a volverse inalcanzable.

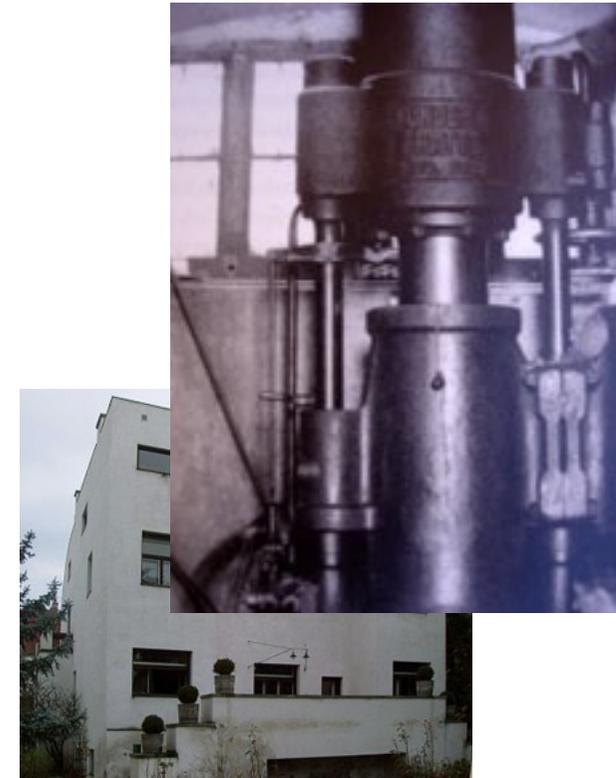
El Maquinismo

El maquinismo se inserta en este momento y en este contexto y tendrá diferentes expresiones y facetas. Aquí veremos entonces como el maquinismo se relaciona con lo filosófico, lo práctico y en relación con la dimensión estética

Dijimos que el maquinismo se verá asociado con el progreso, la evolución; como existe una identificación entre progreso social y desarrollo natural, también va a haber una identificación entre ese desarrollo social y el progreso industrial o técnico. De esta manera tendríamos tres tipos de progreso, el progreso biológico o natural, el progreso social, y el progreso técnico.

Existe también una visión del maquinismo eminentemente pragmática y esto es a partir del pensamiento positivista, de tomar conciencia de todas sus posibilidades productivas y de una finalidad práctica, como sucede en el caso de los racionalistas alemanes para quienes el maquinismo tiene una dimensión que no es estética, es pragmática, es técnica y por tanto, se entiende en términos de eficiencia, calidad y optimización. Visto desde esta óptica, la máquina nos permite realizar objetos iguales y en cantidades, y esto no es sólo beneficioso, también redituable, en el sentido que no desperdicia en cosas superfluas, al contrario optimiza recursos.

Esta postura también se la asocia a una cuestión ética y dicha cuestión está en relación a un criterio de verdad, de aquello que es auténtico. No podemos enmascaramos detrás de una cultura anterior, como el academicismo o el eclecticismo, a una cultura pasada que no representa al nuevo sujeto moderno. De tal modo que el maquinismo, lo que plantea es que en



la máquina hay un criterio de verdad asociado a una idea de **Zeitgeist**, del espíritu de la época. ¿Cuál es la verdad de nuestro tiempo?, por cierto, la máquina y, en esa verdad, ya hay un posicionamiento ético.

Esto se da en diferentes niveles, desde esa dimensión ética del sujeto nuevo, desde un plano filosófico, hasta una dimensión expresiva, que es, por ejemplo, en la arquitectura, la aparición de una columna como un elemento cilíndrico o cuadrado el cual no tiene ningún accesorio ornamental, porque si la función práctica de ella es sostener, ¿para qué ponerle ornamentos que sólo consumen recursos? Consecuentemente, esta columna en su dimensión ética, debe expresarse tal cual es, sin enmascaramientos, porque es una cuestión que va contra la ética de la expresión.

Otro punto a analizar es la dimensión del maquinismo en relación con la estética. ¿Qué situaciones se dan con la forma o el lenguaje, cuándo el maquinismo deja de estar asociado a una función práctica y se transforma en una cuestión de belleza que, obviamente, ya no tiene un fin práctico?

Es en este punto donde el maquinismo se va a involucrar con esta otra dimensión que es la expresiva, y es donde aparece esta cuestión de entender a la máquina como una metáfora. Lo que hace la forma, no es determinarse por la eficacia de la utilidad, tal como propusieran los racionalistas alemanes. De allí que en el caso de Le Corbusier, la forma no tiene relación directa con la eficacia, sino que se presenta como la metáfora de la eficiencia, una eficiencia que ya no es un objetivo práctico, sino que se constituye en un recurso artístico o estético, (la metáfora como forma de expresión que tiene la máquina).

Lo que Le Corbusier va a expresar por medios artísticos son esas cualidades de la máquina: la eficiencia, la regularidad, la solidez, la repetición; es allí donde aparece esa instancia metafórica,



¿Cómo hacer para expresar esas cualidades que son propias de la máquina? Frente a la necesidad práctica de que una casa no se llueva -aquello sería lo eficiente- la casa hubo de expresar por su forma y su lenguaje, la cualidad de eficiencia que posee la máquina, en tanto aquellas características de regularidad, abstracción, repetición, y esto no se alcanzaba solamente utilizando elementos estandarizados de uso industrial, con los que se construyen ventanas, puertas, paredes o la iluminación, sino principalmente con la expresión de ese lenguaje abstracto, maquinista. Es esa definición formal y lingüística la que convierte la noción práctica de eficiencia en una expresión estética.

Cómo aparece la figura de Le Corbusier en el maquinismo

La versión de Le Corbusier está atravesada de otros pensamientos, que a veces se convierten en un discurso propagandístico. Lo interesante es ver cómo va ser la interpretación que se hace de este fenómeno. En Le Corbusier la adhesión a esta relación entre máquina y cultura se va a dar a través de dos caminos complementarios. Por un lado la existencia de ese nuevo sujeto, moderno y al cual la máquina sirve como potenciadora de sus capacidades. Por el otro, el concepto de Zeitgeist que asume una forma de producción cultural generalizada característica de esta época moderna.■

Para Le Corbusier en esta época, hay una asimilación de los factores positivos del progreso humano y cultural y el instrumento que lo hace posible es la máquina, es ella la que permite ese desarrollo y despliegue profuso de capacidades, asociando técnica y progreso, con un sentido totalmente evolutivo.

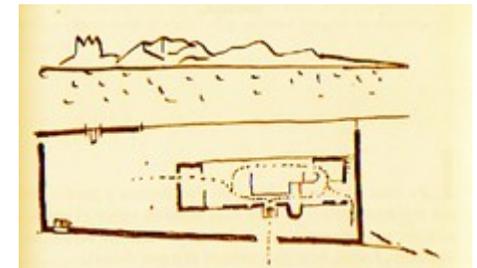
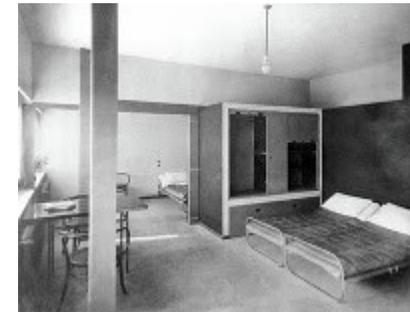


Y esto se inscribe en una forma de espacialización determinada, en la cual la idea de lugar es la de un lugar universal, el cual por otra parte va a exponer una serie de tensiones entre lo universal y lo particular, tensiones que van a estar presentes en el maestro suizo a lo largo de toda su producción.

Por otra parte se agrega aquí el concepto de tipo, en una primera acepción, decimos que el tipo está asociado a una concepción de lugar, en tanto lugar universal, que se puede aplicar a cualquier situación espacial por sus cualidades de repetición de dar respuesta a muy diversos requerimientos. Esto establece una relación entre cultura técnica y cultura arquitectónica o hábitat. Le Corbusier no va a llegar solamente a la idea de tipo a través del objeto industrial, sino que también lo hará por medio de su estudio de las tipologías habitativas realizado durante sus viajes de los primeros años, por Oriente, el Mediterráneo, África, España. Estos viajes de su primera época fueron reconocidos por él mismo como viajes iniciáticos en donde realiza diversos estudios sobre las tipologías habitativas en los distintos lugares recorridos. De esta manera va a producir una complementación entre el tipo como producto técnico-industrial y el tipo como cultura habitativa enraizada en una tradición de larga data; una integración entre cultura técnica y cultura arquitectónica.

Le Corbusier está interesado en la dimensión del desarrollo industrial pero también lo está integrando con la tradición habitativa y tipológica de la cultura mediterránea, tomando ciertas constantes, como la idea de patio, de célula, de asentamiento. Por esto es necesario verlo desde una mirada cultural, porque no es que solamente tomó la idea de producción en serie, sino que es mucho más profundo el estudio que realiza.

Ya vemos como ese tipo se ancla en el origen de una determinada cultura que es la cultura mediterránea, en un sistema de producción cultural, o en una tradición cultural.



El tipo entonces estaría expresando la mirada que sobre el tiempo plantea Le Corbusier, en esta época, sosteniendo que el tipo está asociado a una idea de Zeitgeist, y un tiempo entendido como evolución, progreso, como proyecto, como idea de tiempo homogéneo, porque el progreso es homogéneo, y una idea de tiempo universal, porque el tiempo al que alude él, es universal.

Tipo

Alrededor de 1920, Le Corbusier desarrolla una teoría de la importancia del tipo, que aplicará tanto en su arquitectura como en su pintura. ¿Cómo es su concepción del tipo? Él lo va a interpretar como una **unidad**, que sintetiza todas las relaciones entre maquinismo y cultura. Estos objetos tipo son una parte indivisa de la vida moderna, es hacerse cargo del espíritu del tiempo, porque somos una cultura que está construida sobre estos objetos-tipo presentes en la vida cotidiana.

Le Corbusier le otorga determinadas cualidades al tipo. En primera instancia debe expresar idea de eficiencia, optimización y debe demostrar sus condiciones para ser reproducido manteniendo la calidad. De la misma manera mostrará su capacidad para resolver los problemas de la vida moderna, en términos de uso de objetos cotidianos, para la mejora de las condiciones de vida, tales como, por ejemplo, la vivienda masiva.

El tipo está asociado, justamente al problema de la masividad, característico de la sociedad del momento. Por otro lado se presenta como una superación de los modos artesanales de producción que no se encuentran acordes con la vida y el sistema de producción moderno; y, como último punto, el tipo también es abstracción, en cuanto al lenguaje que utiliza, y como abstracción da cuenta de su propia modernidad.

Relaciones del tipo con el tiempo y el espacio

Se hace hincapié en esta relación porque toda construcción cultural implica una determinación de tiempo y espacio, y el **tipo** está expresando claramente una visión sobre el tiempo y el espacio de manera puntual, justamente como construcción cultural de época y no como una visión meramente técnica.

Desde la perspectiva cultural ¿qué visiones de la cultura implica el tipo? Desde esa perspectiva, la utilización de determinados elementos, involucra una interpretación del tiempo y del lugar de una cultura. Hablar de tipo, repetición, eficiencia, pero instalándolo en una producción cultural concreta, en una época precisa, (no es lo mismo en el 1800, que en 1920), implica una interpretación, una mirada sobre el lugar y el tiempo.

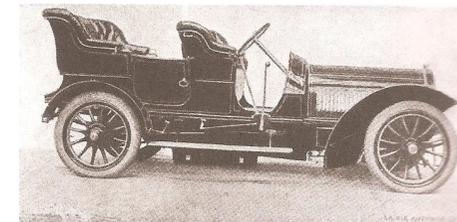
La idea de tiempo para Le Corbusier está ligada al ideal de progreso. El paso del tiempo entraña ese progreso como evolución de una cultura desde estadios inferiores a otros superiores. El tiempo como progreso implica una mejora o evolución en los modos de vida, en lo social, y el adelanto tecnológico es una de las características del progreso en el tiempo. Del mismo modo, así como una cultura progresa a lo largo del tiempo, los objetos tipo o manufacturados también progresan en el tiempo. Le Corbusier va a dar testimonio de esto cuando compare la evolución a través del tiempo del templo griego con la evolución de un objeto técnico como el automóvil. Así como puede observarse, según su visión, una evolución desde los templos griegos arcaicos como Paestum hacia el ideal logrado posteriormente por el Partenón –una supuesta “mejora” dada por proporciones más armónicas, más equilibradas, que harían del Partenón un objeto “más perfecto” estéticamente, una versión más evolucionada de los primeros templos- del

mismo modo habría una evolución –estética y mecánica- entre un automóvil de 1890 y otro de 1900. Con esta comparación, Le Corbusier pretendía demostrar como un objeto-tipo evolucionaba a lo largo del tiempo.

El tipo y la estética maquinista en la arquitectura y la pintura

Llegados a este punto, resulta necesario constatar cómo aparecen las cuestiones del tipo, llevadas a los casos concretos de la arquitectura. En primera instancia nos basaremos en una explicación más ortodoxa, más básica de la cuestión. Le Corbusier formula sus teorías en una relación entre el tipo y la arquitectura, cómo se ve en la arquitectura en sí.

Esa primera relación estaría dada por la **imagen maquinista** que tienen los objetos arquitectónicos, en base al lenguaje que utilizan. Ese lenguaje maquinista estaría dado por compartir las mismas características que la máquina, al estar ambos sustentados en la abstracción, la pureza de las formas, la ortogonalidad, la eliminación de todo elemento superfluo, llámese ornamentación o elementos figurativos. Como así también comparten el uso del elementalismo, basado en el trabajo con elementos o piezas que pueden, a su vez descomponer la forma, el lenguaje. Dicho de otra manera, una concepción de la arquitectura similar a la de la máquina en el sentido de un artefacto, de una construcción o ensamble a partir de elementos o “piezas” montables o desmontables. De alguna manera, los elementos que conforman la máquina pueden ser traducidos a un lenguaje estético geométrico de planos, líneas y puntos.



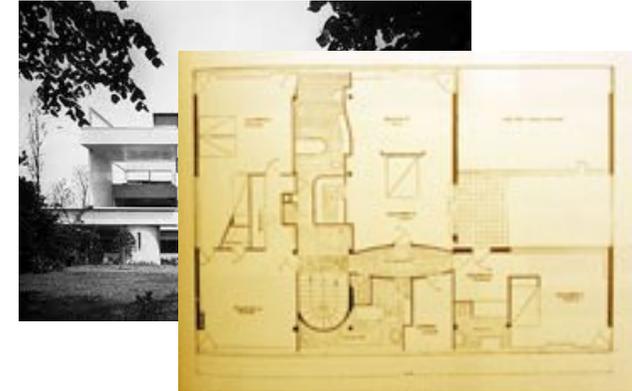
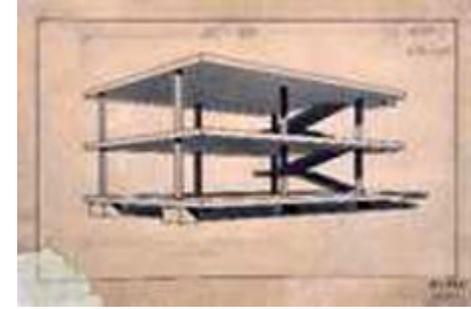
La segunda relación estaría sustentada en ese lenguaje, que es la **representación** de la idea de que estos objetos son repetibles, (debido a la primera relación), de que hay una intención concreta de repetición.

La tercera relación sería la **utilización real de elementos que son producto de la industrialización**, o sea tener un objeto que puede ser repetido en serie que está a su vez armado de elementos producidos en serie que después se mezclan con lo artesanal, ya veremos más adelante como Le Corbusier hace uso de ambos.

En principio en su discurso está la idea de utilizar elementos prefabricados producto de la industrialización. Pero para Le Corbusier la relación entre el tipo y la arquitectura no se agota en la apariencia del lenguaje o porque utiliza elementos prefabricados sino en la asociación que se podía hacer entre las formas y el destino o uso que se le daba, algo que va a aparecer muy claramente en la composición de las plantas.

Había en esta composición dos universos de formas, en los que se basaba el pensamiento corbusierano. Uno de ellos estaba dado por la trama ortogonal, la grilla, en una coincidencia entre esa geometría ortogonal y la estructura material, de sostén. Esta primera estructura formal aludía a lo universal, la repetición, lo seriado. El otro respondía a las formas curvas y libres, que en este caso expresaba la dimensión de lo gestual, lo particular. De allí que la superposición de ambos universos fueran una expresión de la dialéctica entre lo universal y lo particular. Este lenguaje que aparece en las plantas, es un lenguaje que puede ser asociado a sus pinturas, donde aparece una articulación entre formas geométricas ortogonales y formas curvas. Tanto en la arquitectura como en la pintura, ambas estructuras están relacionadas con la máquina.

Por un lado, la grilla cartesiana alude al tipo por medio de las ideas de lo seriado, lo repetitivo, lo homogéneo o lo universal. En la pintura esa grilla sirve para organizar la composición de las



figuras sobre la tela, y en la arquitectura también para ordenar los distintos elementos componentes del proyecto.

Por el otro, el uso de formas curvas también alude al tipo y a la industrialización. En las pinturas esas formas curvas aparecen en los objetos de uso cotidiano, en los objetos útiles, que son precisamente objetos-tipo industrializados: instrumentos, platos, botellas, jarras, esos objetos-tipo industrializados como objetos de servicio para la vida cotidiana. Y en la arquitectura, las curvas aparecen también en los locales o elementos que serían los de servicios: baños, cocinas, escaleras, depósitos, lavaderos. Se produce así una asociación entre pintura y arquitectura por la forma curva de esos objetos de servicio: utensilios de domésticos en el caso de la pintura, locales de servicio en el caso de la arquitectura, ambos presentados como objetos-tipo, maquinistas, resultado de la producción industrial.

En la pintura, y en la arquitectura esos objetos y locales de servicio se ubican dentro de la grilla estructural que organiza la composición de la tela y de la planta.

Por otra parte, tanto la arquitectura como la obra pictórica están a su vez basadas en el uso de un trazado regulador, que se presenta como una estructura armónica y como organización racional de esa composición.

Relaciones entre el Ideal del tipo y el Ideal platónico

En su primer libro, "Hacia una Arquitectura", Le Corbusier se pregunta por la arquitectura y por su diferencia con la construcción. ¿Cuándo una obra es arquitectura? La arquitectura aparece cuando aparece la poesía, cuando genera una emoción, sino es mera construcción, y para que



se vislumbra esto tiene que haber una componente estética que la saque del pragmatismo. Esto lo va a diferenciar rotundamente de otras experiencias modernas, como la de los racionalistas alemanes. Para éstos la arquitectura carecía de toda componente poética o estética, era objetivismo puro, no estaban pensando en la arquitectura como una obra artística.

Le Corbusier se sentía atraído por la arquitectura de los ingenieros, porque ésta respondía al espíritu del tiempo, al *Zeitgeist*, al espíritu moderno, al progreso, a la evolución en base al cálculo y la razón. Pero la ingeniería, aún siendo el referente por los procedimientos en los que se basaba, no era suficiente, porque para él lo que diferenciaba la arquitectura de la obra de los ingenieros era esa componente poética, su sustento en la emoción y en la cualidad estética que debía tener la arquitectura.

Al introducir el problema de la estética, hay que ver a qué estética se refería, y verificar como se va a vincular con la idea de tipo. En el caso de Le Corbusier, toda su primera época de producción, la del período purista, va a estar ligada a la estética platónica.

De Platón va a tomar el concepto de una belleza ideal, de la belleza como un concepto superior que está por encima de su concreción o de su materialización física. Tanto para Platón como para Le Corbusier la idea es lo superior, lo perfecto, lo absoluto, lo universal, e identifican la superioridad de la idea con la existencia de una belleza armónica, equilibrada, perfecta.

Es en ese sentido que Le Corbusier en su arquitectura va a priorizar la existencia de una idea y no las circunstancias posteriores de su concreción, despreocupándose en cierto sentido de la construcción material de la obra y de su eficacia técnica concreta o real. En este punto, también va a diferenciarse del Racionalismo Alemán, para el que la arquitectura es exclusivamente un problema de construcción técnico-material. Para Le Corbusier, en tanto la idea que había originado y sustentaba la obra fuese verdadera y correcta, su construcción era secundaria.



Se plantea entonces una relación entre dos concepciones de ideal, uno es el ideal de la estética, el ideal de forma, o la idea de una forma ideal, con otra noción de ideal, que es la del ideal del tipo.

El concepto de tipo en Le Corbusier se halla relacionado indivisamente con la noción de progreso. Tomando como ejemplo el tipo del templo griego, exponía como el tipo del templo había ido evolucionando, “progresando”, a lo largo del tiempo, desde sus primeas manifestaciones con los templos arcaicos hasta llegar a un estadio superior y evolucionado que sería el Partenón.

El progreso, en este caso, estaba dado por el cambio y la evolución de las formas más toscas y menos estilizadas de los templos arcaicos a las expresiones más depuradas, armónicas y apolíneas, al ideal de los templos posteriores.

De la misma manera, Le Corbusier propone una condición de ideal en el tipo industrial, el cual también iría evolucionando y perfeccionándose a través del tiempo. Y del mismo modo que con el tipo del templo griego, en *“Hacia una Arquitectura”* presenta la evolución del tipo industrial basándose en una comparación de un automóvil de 1890 y otro de 1910. Para llegar a esa evolución y perfeccionamiento del tipo industrial, hubo de ser necesario un trabajo de desarrollo, racionalización, optimización y análisis preciso de cómo ese objeto tipo puede ir perfeccionándose hasta llegar a su mejor versión, a un estado superior.

En esto intervienen dos ejes, uno es el temporal, en donde ese objeto es mejor que el otro por ser más avanzado, pero además en cada producción hay otro eje que se cruza que es la propia producción de ese objeto, que para llegar a éste hubo un desarrollo hasta su perfeccionamiento, su ideal. Se llega al tipo como producto de un estudio exhaustivo del objeto. Aquí tenemos la vinculación de las dos concepciones de ideal, la del ideal del tipo y la del ideal de belleza, que se



asocian en la cuestión de la perfección. El ideal de belleza platónico es perfecto, la idea es perfecta, y en la concepción mecanicista ese tipo es perfecto porque cumple de la forma más acabada con su propósito. De esta manera tenemos dos ideales, un ideal de belleza, y un ideal de objeto-tipo industrial que se vinculan por la noción de perfección. Obviamente todas estas relaciones son vistas desde el pensamiento de Le Corbusier.

Máquina de Habitar y Belleza

Al hablar de la “máquina de habitar”, inmediatamente se lo relaciona con la idea de la máquina a la que hace alusión Le Corbusier. Esa máquina de habitar planteada por toda la historiografía moderna, establecía una asociación entre la casa y la máquina.

Entendida en términos de eficiencia, la casa se tiene que ajustar al uso y necesidades del usuario, lo más eficientemente posible, de la misma manera que una máquina cumple su función. Qué es lo que vincula en esa idea de eficiencia la arquitectura con la máquina? Tal vínculo lo proporcionaba la idea de función, o sea de que ambas debían funcionar de una manera eficiente, de lo cual se desprenderán las ideas del funcionalismo en base al imaginario de lo que era ser funcionalista en la época.

Desde una historiografía canónica²² se lo ha visto ó caracterizado a Le Corbusier bajo la clasificación de funcionalista, algo que claramente constituyó una categoría muy reductiva. Esta inclusión obedecía a las propuestas de Le Corbusier respecto de la máquina de habitar, estableciendo una identificación lineal entre ella y las teorías funcionalistas, o entre un modo de habitar “maquinistamente eficiente” y el funcionamiento de los objetos y de la existencia. Esto

²² Nos referimos a las versiones de Pevsner, Giedeon o Hitchcock, acuñadas en las primeras décadas del siglo XX.



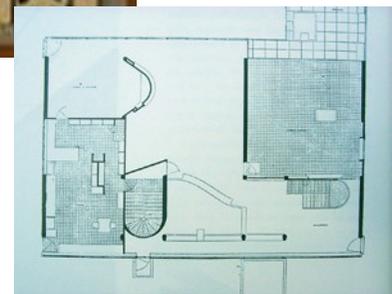
también estuvo alimentado por los estudios y análisis de Le Corbusier sobre los equipamientos mínimos que optimizaban los espacios en lugares reducidos como los de los barcos, aviones y automóviles producto de la fabricación en serie de cualidades ideales y de perfección, y la posibilidad de construir viviendas en serie de una alta eficiencia.

Pero una mirada más atenta nos permitiría precisar que la preocupación o reivindicación del funcionalismo por parte de Le Corbusier no se remite meramente a una dimensión pragmática: la utilitaria de lo funcional –nuevamente en el sentido dado a la función por los racionalistas alemanes o de la Línea Dura holandesa-. En Le Corbusier la máquina, la técnica ó la función no interesan por sus condiciones reales, concretas, por su materialidad objetiva, sino por las ideas o imaginarios que en términos metafóricos esos términos disparan. No se trata de la materialidad concreta de la máquina sino de la *representación* de lo que lo maquinista inspira; no se trata de una aplicación material de la eficiencia sino de la representación o de la metáfora de la eficiencia.

Si la máquina y la técnica resultaban *concretamente* eficientes, la arquitectura debía expresar una representación metafórica ó mediada de la idea de eficiencia; no es la eficiencia real y concreta sino la idea o el concepto de ésta la que se pone en juego.

En Le Corbusier se trata de una metáfora sobre la máquina, la técnica, la función o la eficiencia, y la metáfora se trata naturalmente de una figura de la Estética, no de la Técnica.

Esa estetización está relacionada con las formas pictóricas, y la arquitectura para Le Corbusier tiene una función estética, existe una composición en ella, al igual que en la pintura, a diferencia de los racionalistas alemanes que se basan en la eficiencia, en la función práctica de las obras, mientras que en Le Corbusier hay un juego compositivo de partes, y se visualiza la **imagen de la eficiencia**. Esa estetización de la eficiencia está en relación con las cualidades intrínsecas de

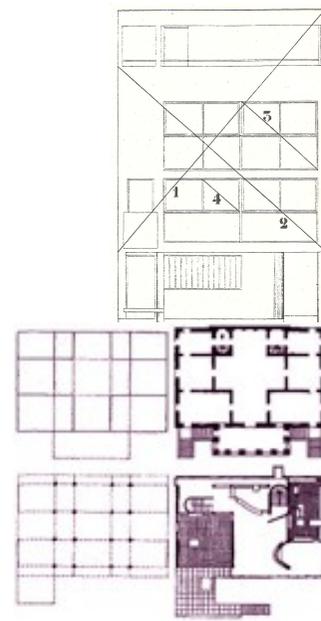
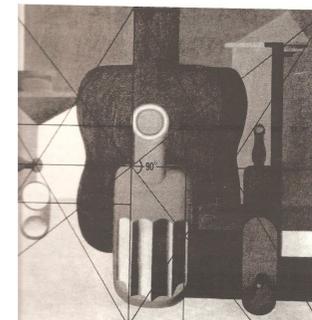


la pintura porque ésta no se maneja con una función práctica, así como para Le Corbusier la arquitectura tampoco cumple con un objetivo pragmático exclusivamente.

En Le Corbusier, ambas disciplinas, pintura y arquitectura poseen las mismas cualidades o preocupaciones: las cuestiones de la imagen, de la expresión, de la estetización y de la representación. En una y en otra hay una presencia de lo estético-bello basado en la recuperación de una unidad, de un orden y equilibrio basados en la composición, la geometría y la primacía de una concepción ideal como criterios generales de la forma. Pero también de un sentido de belleza e ideal de perfección que tienen los objetos-tipo.

COMPOSICIÓN Y MONTAJE

Al analizar la obra de Le Corbusier se pone en evidencia como se comparten una serie de procedimientos por parte de la arquitectura y de la pintura. En ambas disciplinas el procedimiento utilizado es el del montaje, constituido en sí mismo y desde principios del siglo XX en lo que podríamos definir como el “procedimiento hegemónico” del arte moderno. Ambas disciplinas, arquitectura y pintura, van a utilizar este procedimiento, con algunas similitudes y también con las formas particulares en cada una de ellas. Eminentemente, y en su pertenencia al arte moderno, la obra de Le Corbusier echa mano del montaje como estrategia de construcción de la forma pero también como una manera de concebir y construir una percepción de la realidad y a la realidad misma. Esto puede verificarse tanto en la configuración de la obra



pictórica como en la de las plantas de sus proyectos arquitectónicos, ya que ambos casos comparten una misma sensibilidad y concepción plástica.

Pero junto al procedimiento moderno del montaje, tanto en la pintura como en la arquitectura, Le Corbusier va a utilizar otro procedimiento, en este caso procedente de la tradición: la composición.

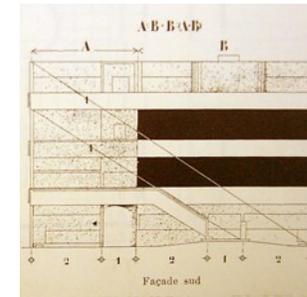
En las pinturas y arquitecturas corbusieranas, la composición va a hacerse presente a partir del uso de operaciones o procedimientos que constituyen los instrumentos de ese otro procedimiento más general que es la composición.

Algunas de estas operaciones o procedimientos compositivos lo constituyen el equilibrio, la axialidad, la simetría, la centralidad, la idea de centro, la jerarquía, la regularidad, la frontalidad y los trazados reguladores. Y no resulta casual la utilización de dichos procedimientos precisamente si tenemos en cuenta la intención de una recuperación de un orden armónico que había expresado Le Corbusier en sus escritos puristas.

Respecto de la composición, si observamos varias de sus pinturas o de sus plantas podemos verificar como aparecen esos procedimientos compositivos mencionados.

Así rápidamente se comprende el trabajo con la regularidad –en tanto idea de obra conclusa- a partir del uso de las formas puras en obras tales como La Villa Stein, La Villa Meyer, La Ville Cook y la Ville Savoye.

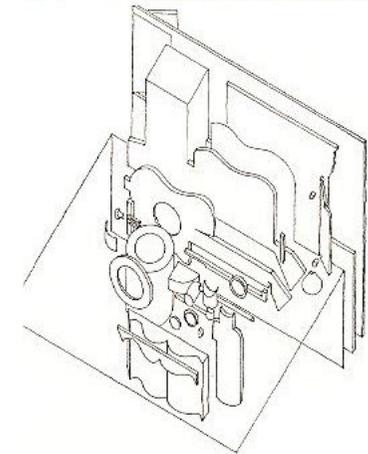
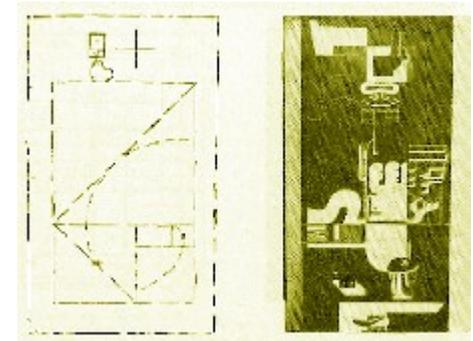
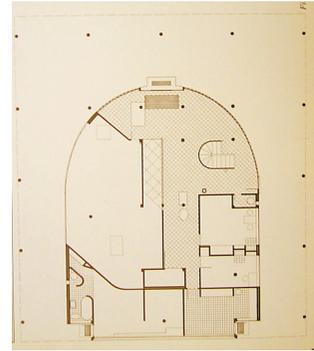
Por otra parte, conceptos como centro, axialidad o jerarquía podemos encontrarlos en la planta de la Villa Savoye. En el caso de esta Villa, la rampa funciona como un elemento jerárquico que organiza compositivamente, sostiene la idea de un centro, (no solamente un centro como posición geométrica sino sobre todo entendido como orden organizativo en relación al criterio de jerarquía), y claramente también marca un criterio de axialidad.



En la Ville Savoye, puede observarse como Le Corbusier va a jugar con la tensión entre la frontalidad y la negación de ésta, ya que si bien por un lado la obra presenta todas sus caras iguales con un fuerte criterio de homogeneidad, sin resaltar ninguna fachada, por el otro la definición de la forma curva, y del acceso a la planta baja, y los volúmenes que sobresalen por encima de la terraza, todos ellos nos insinúan la presencia de un frente principal.

Este recurso o concepto de la frontalidad vinculado también a la axialidad, jerarquía y al centro, en ocasiones aparece explícitamente materializado, en otras como, en el caso de la rampa de la Ville Savoye, Le Corbusier lo sugiere en esas alusiones permanentes pero veladas a la tradición. Del mismo modo, el uso de los trazados reguladores o sistemas de proporción basados en el número de oro, eran parte del sistema compositivo tradicional, pero también de las estrategias de Le Corbusier. En este caso le servían para establecer un orden de la forma, un orden ideal sustentado en las ideas de equilibrio y armonía, como una estructura profunda que organiza la ubicación y relación entre las distintas partes y el todo.■

Estos criterios compositivos vinculados con la tradición también van a aparecer en sus obras pictóricas en relación a la creación de ese orden armónico e ideal que reconstruía un criterio de unidad de la forma pictórica, en este caso en contra de la fragmentación y disolución formal criticados al cubismo. El uso de los trazados proporcionales da la idea de jerarquía, unidad o armonía y son algunos de los procedimientos que como ya mencionamos aparecen en sus pinturas. Dentro de esa estructura armónica dada por los trazados reguladores, aparecen los objetos-tipo que utiliza en las obras pictóricas, estos elementos de uso cotidiano suelen ser botellas, vasos, jarras, platos, guitarras, pipas y fichas de dominó, todos objetos generalmente creados en serie. La selección de éstos se sustenta en función de sus características formales y de su capacidad de asociación y su presentación se realiza en visión frontal y arquitectónica, o



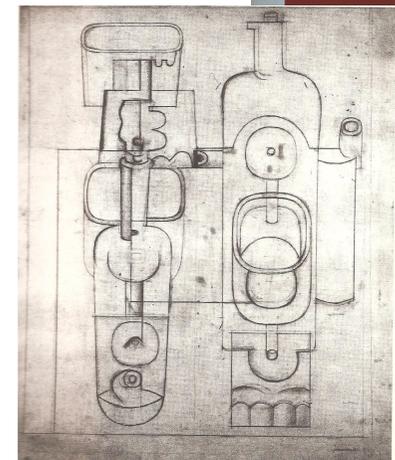
sea en planta y alzado de la misma figura y la sección representada por su contorno. La construcción de una obra pictórica para Le Corbusier representa una especie de simulacro a distinta escala, realizado en un plano de dos dimensiones en el cual plasma el proceso de creación, es decir, el proyecto para la realización de un futuro edificio. De este modo realiza los “anteproyectos”, donde analiza las distintas formas simples y a la vez contundentes que va a utilizar.

Con respecto a la utilización de los colores, hace uso de su “gran gama”, ocre, amarillo, naranjas, además del uso de los tonos pasteles; en cuanto a la luz si bien era un elemento de mucha importancia en sus obras, nunca fue utilizada como un foco único y uniforme.

Estas obras han tenido una evolución en cuanto a su forma de composición, distribución y utilización de elementos-tipo, además de la variación en la cantidad de elementos que fueron conformándolas. Si hacemos un análisis de la cronología pictórica purista, es posible observar que en los primeros años, las obras están **construidas**, con muy pocos elementos y fácilmente reconocibles, como jarras, botellas o pila de platos.

En cuanto a la disposición de éstos, se organizan sobre una línea recta y al mismo tiempo que ésta divide el campo pictórico en un plano horizontal y otro vertical, esa ortogonalidad actúa a modo de línea de horizonte. En los años siguientes, se van incorporando una mayor cantidad de elementos a la vez que comienzan a plantearse otras problemáticas, como las transparencias, las superposiciones, así como el uso de opacidades. De esta manera se investiga la ambigüedad de lo visible y lo invisible, de los espacios abiertos y cerrados.

A medida que van evolucionando las obras, se hace cada vez más complejo el uso de los objetos-tipo, éstos se van depurando y entrelazando hasta perder de vista sus contornos y



fusionarse en una sola figura, generalmente representadas por botellas y copas, a las que Le Corbusier denominó como **figuras tótem**.

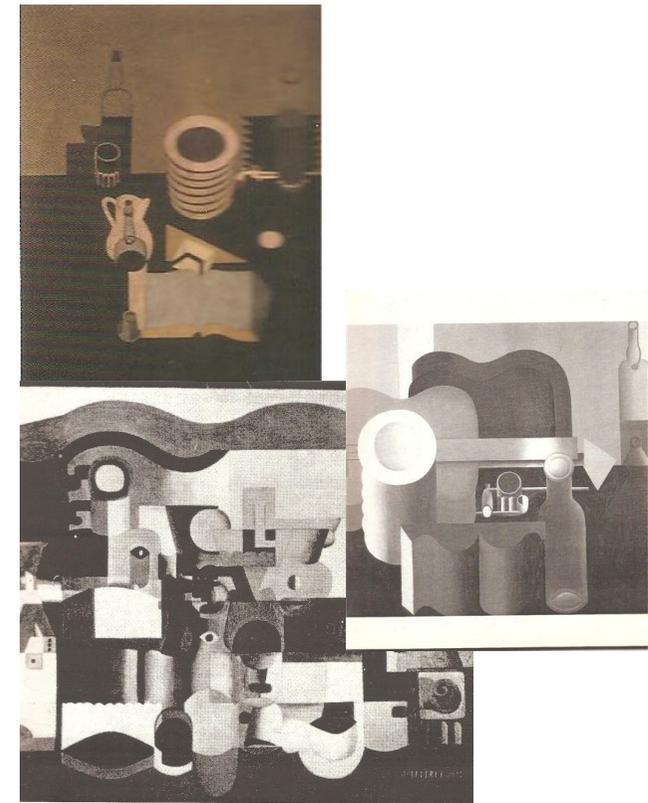
En muchas de estas obras se hace uso de las transparencias, que para el artista es una manera válida de interpretar los elementos sin que se produzca una destrucción óptica de ninguno de ellos, y manteniendo así una unidad de formas. La transparencia también implica otros significados, como un orden espacial que por lo tanto amplía la percepción de ese objeto.

En cuanto al tamaño de estas obras, generalmente eran de 1,00m por 0,80cms. un tamaño estándar que según los artistas era abarcable por la mirada del espectador.

A continuación en este breve recorrido cronológico analizaremos como fue la evolución de algunas de estas obras:

-*Nature morte a l'ouef* (1919), (1,00m x ,080cms), en esta primera época, observamos que los elementos utilizados son generalmente de formas simples, como botellas, jarras, pilones de platos y el uso recurrente de libros abiertos, que sugieren la horizontalidad del plano de apoyo, además de una simple y austera distribución de los objetos en la tela, armados en base a registros.

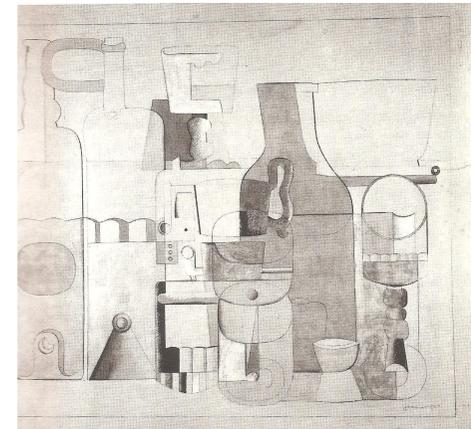
-*Nature morte á la pile d'assiettes* (1920), (0,99cms x 0,80cms), los objetos-tipo que aparecen en esta obra se presentan como elementos ya tipificados y depurados. En esta época se vislumbra la pila de platos que se va desdibujando, y se reduce a un simple cilindro, donde solamente se puede percibir su contorno, (sección). En esta nueva etapa, el libro ya se ha convertido en una figura vertical, la sombra de la guitarra en el fondo se contrapone a la figura del libro en primer plano. En cuanto a la luz, ésta incide de manera diferente, especialmente en



el sector de los platos y la botella; esta es una obra básicamente monocroma y por lo tanto mucho más oscura que las otras, lo único que permite romper con esta monocromía es el blanco de los platos y el canto del libro. A pesar de la aparición de mayor cantidad de objetos, se observa un orden en la composición pictórica, al igual que sucede en la composición de las plantas, utilizando los mismos recursos como los trazados reguladores, el número de oro, la ortogonalidad y la repetición de elementos en serie.

-*Nature morte aux nombreux objets* (1923), (1,14m x 1,46m), aquí ya observamos la cantidad de objetos que en algunos casos cobran dimensiones inusitadas, como el libro abierto, asimétrico, que culmina la composición y actúa a la vez como telón de fondo y se diferencia de la pared por la ondulación. En esta obra los objetos pequeños juegan como articuladores de los grandes. La idea de Tótem, concepto corbusierano mencionado anteriormente, se da al ubicar en el plano, un objeto dentro del otro y así consecutivamente, hasta fusionarse en una sola figura, como botellas dentro de otras botellas, dados dentro de la jarra, dando por resultado una unidad de formas.

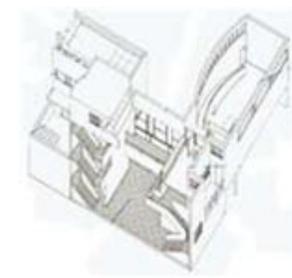
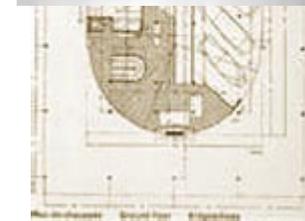
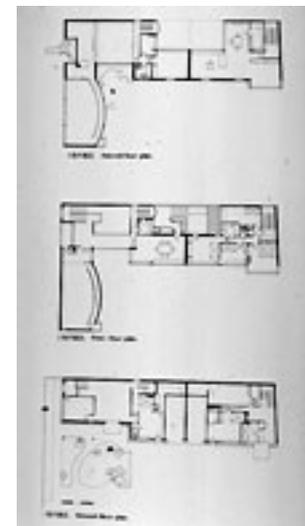
-*Nature morte de L'Esprit Nouveau*, (1924), (1,12m x 0,94cms), en esta obra los objetos han alcanzado ya un grado avanzado de simplificación como así también de interconexión, que se muestran como un entramado de formas tanto rectas como curvas. El juego de las transparencias y opacidades, del que hace uso el artista, da cuenta de la profundidad espacial así como del esquema figura y fondo.



En síntesis el objetivo del artista purista en relación a su obra, no era adornar, ni ornamentar, sino el ser valorado como objeto artístico, como una unidad de formas, que se obtenía mediante las relaciones mutuas entre los distintos elementos, logrados a través de determinados recursos, entre ellos la composición y el montaje.

No obstante el uso de la composición en ambas disciplinas, la obra de Le Corbusier trabaja eminentemente sobre la categoría y procedimiento de montaje. En ese montaje la composición va ser precisamente una de las partes o los elementos que han de superponerse con otros. Frente a los procedimientos compositivos anteriormente mencionados el montaje va a incorporar las ideas de negación del centro, tensión, dispersión, conflicto, superposición o yuxtaposición. Estas operaciones funcionan en un doble sentido. Por un lado “fertilizan”, potencian y enriquecen los procedimientos compositivos de genealogía más tradicional con los aportes provenientes de la vanguardia y de las nuevas teorías y prácticas estéticas. Por el otro, constituyen una crítica y una ruptura a esos mismos procedimientos compositivos tradicionales, incorporando la ambigüedad, la tensión, cierta inestabilidad o disolución.

En principio el montaje en las plantas de las villas “puristas” se basa en dos dimensiones o estructuras superpuestas. La primera de ellas está definida por la existencia de la grilla ortogonal la cual alude a contenidos muy precisos: la racionalidad, la universalidad, la repetición, la homogeneidad y la standarización las cuales invoca la grilla cartesiana. Pero esta primera estructura racional se superpone, se “monta”, con otra estructura constituida por el conjunto de elementos singulares, particulares, esa otra dimensión de las formas libres, que parecieran no tener una procedencia geométrica clara o definida y se aproximan o distancian generando tensiones perceptivas entre los mismos y entre los elementos de la trama ortogonal. En sus pinturas, la trama ortogonal está determinada por el trazado regulador basado en la sección

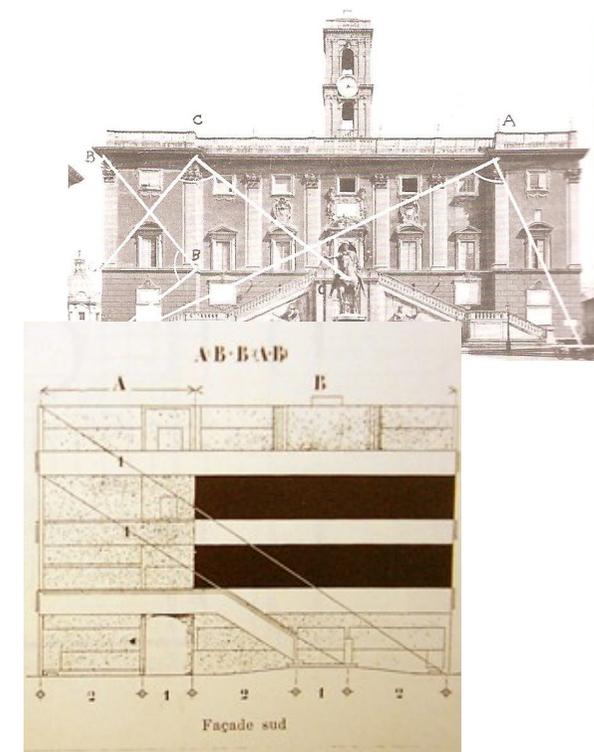


área; en las plantas de sus villas esa estructura está dada por la grilla de columnas. En cuanto a la segunda estructura, la de las formas libres, curvas, tanto en la pintura como en la arquitectura se configuran por los elementos plásticos: los objetos pintados de uso cotidiano en el caso de la pintura y los diferentes elementos arquitectónicos, tabiques, escaleras, muebles, en el caso de la arquitectura.■

Las plantas de la arquitectura de Le Corbusier aparecen como un montaje de partes o elementos que no tienen un orden explícito, su posición está regulada por una organización geométrica que no aparece en forma descubierta, en la que estos elementos o piezas autónomas se acomodan mediante la yuxtaposición, superposición en un juego de ubicaciones libre y abierto, en la mayoría de las veces dentro de los límites de una forma pura, como el cuadrado o el rectángulo. En el armado de las plantas la supuesta noción de centro, orden y jerarquía colisionan con una condición de dispersión periférica, de fuerza centrífuga que expulsa los elementos de la planta hacia los márgenes. Entran así en tensión una serie de pares opuestos: trama y gesto, universal y particular, centro y periferia, orden y tensión, cerrado y abierto.

De acuerdo a lo mencionado respecto del montaje en la primera parte del trabajo, éste atentaba contra el criterio de unidad orgánica de la obra, trabajando con esa superposición o yuxtaposición de fragmentos o partes diversas que se relacionaban mediante el conflicto o la colisión y que en Le Corbusier se lleva adelante por medio de este conjunto de oposiciones.

El montaje en Le Corbusier también va a quebrar el concepto de unidad tal como lo proponía la composición tradicional en la obra orgánica, a pesar de que pudiese utilizar en sus montajes algunos procedimientos de dicha composición tradicional. Pero no obstante esto la ruptura de la unidad en Le Corbusier no puede asemejarse a la efectuada por vanguardias como el



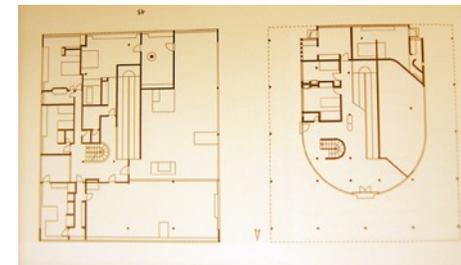
Dadaísmo, ya que –en forma similar a Picasso - su ruptura de aquella unidad original es sustituida por la reconstrucción de un nuevo criterio de unidad, una unidad de partes separadas disímiles, una unidad moderna.

Mientras en la arquitectura se verifica un mayor grado de tensión dado por ese juego de oposiciones y por las dialécticas entre unidad y ruptura, en el caso de la pintura esa tensión se encuentra totalmente atemperada, casi ha desaparecido a manos de la reunificación de la forma y del sentido.

En las fachadas también van a aparecer estos criterios compositivos dados por el uso de los trazados reguladores, las simetrías, la regularidad, la tripartición y estos procedimientos compositivos a su vez se combinan con un montaje de partes que constituyen los elementos de la fachada pero que luego quedan todos unificados o integrados por la abstracción y homogeneidad del lenguaje.

Dada su tridimensionalidad, es entonces que estas relaciones entre composición y montaje se verifican tanto en planta como en alzado. La composición en las fachadas aparece en distintas formas. En todas ellas encontramos el uso de los trazados proporcionales basados en la sección áurea. En algunas el recurso de una simetría o axialidad que organiza la totalidad, en otras, esa simetría o axialidad organizan la parte, son parciales. También se constatan la tripartición -en horizontal, no en vertical- la regularidad o el equilibrio, siempre en un juego abierto entre la ruptura y la reconstrucción de la unidad, entre el conflicto y la reconciliación.

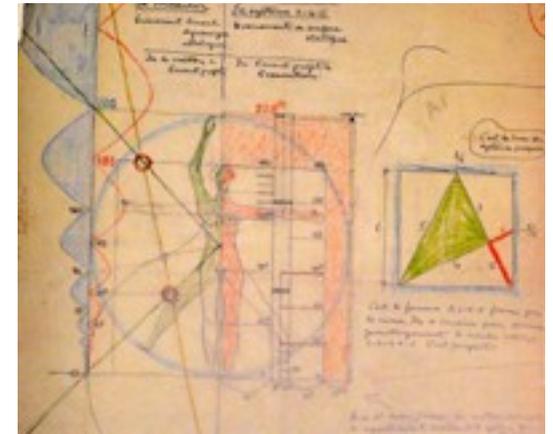
Entonces podemos decir que estas relaciones entre composición y montaje o entre tradición y modernidad van a ser una constante en la arquitectura y la pintura de Le Corbusier, y esas relaciones van a estar dadas por una permanente tensión entre la unidad y la ruptura, el centro y lo periférico, la jerarquía y el desorden aparente o la armonía y el conflicto. Y es aquí donde se



produce una de las cuestiones paradójales en Le Corbusier, ya que esta tensión va a ser una de las constantes en toda su obra.

Por un lado la técnica, el montaje y la tensión van a ser parte de los emergentes de su modernidad y no van a poder rehuir la presencia de un conflicto, de una unidad original perdida, -la de la tradición- de una armonía imposible de alcanzar. Pero por otra parte Le Corbusier no va a poder dejar de buscar a veces hasta desesperadamente, la reunificación de esas partes perdidas, la reintegración en una unidad equilibrada. Esta tensión entre unidad y ruptura o entre armonía y conflicto no va a desembocar en una síntesis, sino que va a dejar abierto un constante camino de indagación.

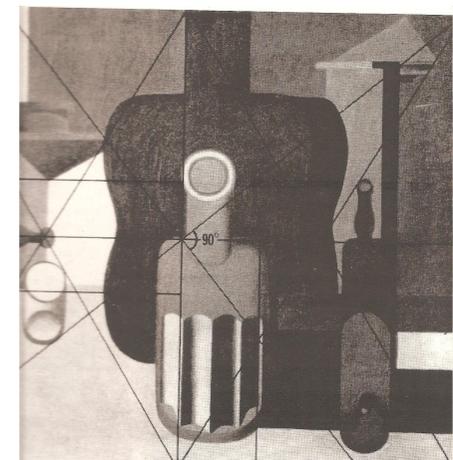
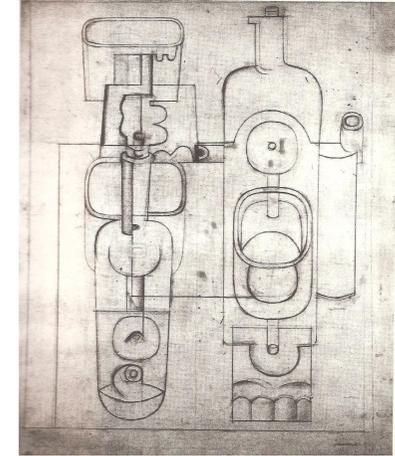
En esta relación entre Arquitectura y Pintura, Le Corbusier intenta demostrar que todo debe seguir un ordenamiento, una racionalidad que a la vez es creativa y que ésta debe dar la dimensión estética de las cosas. Eso que hace aparecer en la pintura es una representación, en esa representación tenemos todos los elementos que él coloca juntos, unidos dentro de un espacio que nosotros dominamos con la mirada, es decir podemos proyectarnos y recibir lo que hay en el cuadro directamente sin inconvenientes. En el caso arquitectónico es diferente, porque su criterio de concepción es el mismo que utiliza para la pintura, como si fuera un elemento esencialmente estético, las diferencias están en que allí el tema es mucho más abarcativo, el espacio es real, es concreto y la funcionalidad está referida a las necesidades arquitectónicas. Es decir, por un lado es funcional en la medida en que la luz se distribuya correctamente, que el recorrido en el edificio sea el adecuado en cuanto cada elemento sirva de la manera más eficiente, a la finalidad que tiene sin perder el sentido de lo estético, y será consecuentemente funcional a los usos para los cuales se concibe el edificio. Pero no obstante estas premisas del



uso o de la función, él parte de la idea de que de alguna manera la concepción estética y la concepción artística de la arquitectura finalmente siguen el mismo patrón que la concepción pictórica en cuanto a que las soluciones se dan antes que el razonamiento de la funcionalidad por la legibilidad de los elementos estéticos que utiliza, y en definitiva primero está dibujando y luego pintando. La relación entre Arquitectura y Pintura, más allá de la comparación entre obras, se encuentra fundada principalmente en la concepción integradora y es su actitud creativa por parte de Le Corbusier.

Si pasamos ahora al análisis de casos concretos, veamos qué relaciones pueden destacarse en forma particular. En Estudio N° 2 para Botellas, bien podría ser ésta el diseño de una pieza mecánica, aquí hay una impronta dibujística y estética, pese a ser algo que tiene las características de un dibujo industrial, es más que esto, pero por la mano del artista uno puede observar como desde el elemento de diseño dibujístico y con una concepción totalmente racionalista se va sensibilizando y adquiriendo una dimensión estética y lo mismo sucede con la arquitectura. Los elementos arquitectónicos como son en este caso el acanalado de las botellas, se asemeja a elementos de la arquitectura clásica, como son los arcos o las columnas. También es importante destacar la manera en que Le Corbusier establece los espacios a medida que va componiendo sus cuadros, ya que primero, como en toda ortogonalidad, resuelve frontalmente los elementos que están colocados como en alzado, igual que en la arquitectura, pero también hace las proyecciones cuando el espacio deja de ser frontal, y es allí donde los objetos-tipo muy a menudo se transforman en arquitecturas. (pág. 151 Rovira)

Otro recurso importante que debemos destacar es el uso de las transparencias y las opacidades que Le Corbusier trabaja en pintura y que son observables también en arquitectura con el uso del vidrio, con los espacios cubiertos o descubiertos, y con los espacios iluminados con luz



natural o los que requieren de una luz diferente. Entonces el trabajo de la transparencia está dada por todos esos elementos incluso por el uso del material, ya que existen materiales más absorbentes de luz y los que no la reflejan, como el cemento, u otros que o lo reflejan o lo admiten en su superficie como parte de su propia textura, o sea la luz no se pierde en el muro. Estos son juegos de transparencias que lógicamente en la tela se dan de distinta manera pero lo importante es que la concepción es la misma, en la tela el da la ilusión, pero en la arquitectura están los elementos concretos, además de la bidimensionalidad y la tridimensión.

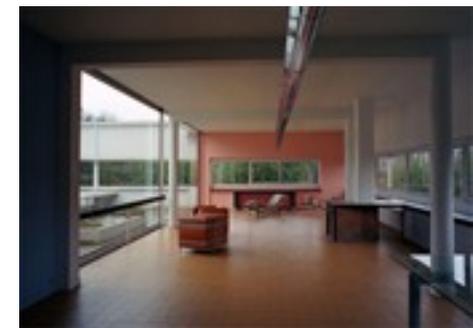
Entonces en ese pasaje de lo ilusorio a lo real, por supuesto que hay una unión sustancial que es la concepción, que en Le Corbusier es una concepción de arquitectura casi pictórica y una concepción pictórica casi arquitectónica.

En realidad acá lo que estamos analizando por encima de los ejemplos que se dan, es la relación de la pintura de Le Corbusier con su arquitectura, en los términos en los que él los plantea, que no siempre es directamente captado por el espectador. Lo que hay que entender al observar estas obras pictóricas es que las piezas utilizadas están tratadas como un objeto industrial producido en serie, y que es importante poder destacar los puntos que entrelazan tanto la arquitectura como la pintura, ya que no se trata únicamente de las formas usadas sino en la concepción de las obras tanto pictóricas como arquitectónicas. Los criterios de construcción utilizados en ambas disciplinas, están dados principalmente por la ortogonalidad, y porque los elementos utilizados son piezas seriadas que están dispuestas en la tela de determinada manera que finalmente al analizarlas se ven como una unidad de formas producida por la yuxtaposición o superposición de esos objetos-tipo. En algunas también se presenta una suerte de encastre que se va dando por la sucesión de estos elementos ubicados en diferentes planos, y al hacer un recorrido por la obra se perciben como una sola pieza. Le Corbusier tampoco

utiliza sombras que alteren o creen cierta atmósfera, esta superposición está destinada a establecer los grandes elementos centrales de su pintura, que es como establecer en el espacio arquitectónico los elementos dominantes de la estructura edilicia. Aquí todo está ordenado (pg.157 Rovira) con esa misma idea de una relación espacial de formas construidas con sentido arquitectónico, por su claridad, su perfecta definición, por su racionalidad, y por el mantenimiento de un ritmo sereno permanente.

En la obra “Bodegón con huevo” de 1919, aparece el elemento libro, como así también en otras obras; este nuevo objeto aparece basado en las diferentes formas onduladas, se puede interpretar como aquello que manteniendo la racionalidad aún así introduce un elemento poético, el libro en sí mismo es un por un lado un elemento racional, porque es intelectual y conceptual, y por otro es también la expresión del imaginario literario. El sobre que aparece dentro de un portapapeles, está representado en un plano rebatido, en alzado, un recurso típicamente arquitectónico, que Le Corbusier utiliza además de mantener las figuras en un cuerpo, es como si todo fuera una unidad, (habitacional!!!), donde se puede seguir un recorrido, que va armando a la vez una estructura racionalizada por un lado, pero por otro tiene una dimensión estética en la cual él se apoya para que su pintura tenga la dimensión estética que quiere obtener, y que básicamente la puede lograr a través de la pintura, porque en ésta, es él quien domina toda la composición, en cambio en la arquitectura, si bien el hace el proyecto, la construcción está mediada por otros. En el proceso de toda su construcción, está la concepción estética, artística, sensible que concluye en que su obra no es meramente un elemento funcional en el espacio, sino que es una obra estética, no es una simple construcción.

Lo que hace diferente a su concepción es que él aplica su sentido creativo además de su racionalidad a todas sus obras, existe una relación muy estrecha entre ambas, y evidentemente



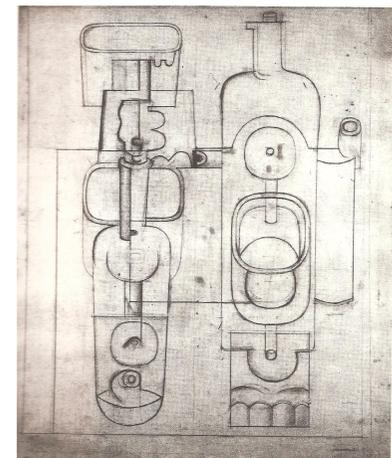
todo su pensamiento y toda la estructura de su creación no va a estar enmarcada y condicionada por la fuerza que tiene la proyección, el cálculo, lo estrictamente racional, como hacían los racionalistas alemanes. En el caso de Le Corbusier, concibe primero la pintura, como formas y colores en el espacio, construye la disposición de formas rectas, curvas, transparencias y opacidades, elementos dominantes y luego lo resuelve en forma concreta, aplicándolo a la arquitectura.

Es muy claro entonces observar que el concibe su arquitectura pictóricamente y su pintura arquitectónicamente porque los ha fusionado, relacionado y los concibe como elementos estéticos.

Es importante destacar que en el uso de los colores, éstos siempre están subordinados a la forma, todo el color está en función de establecer una claridad formal y de producir una suerte de totalidad no distractiva, porque nada impacta, ni sobresale todo está en el mismo nivel, salvo los blancos que realzan el conjunto.

En sus pinturas los colores muestran una calma generalizada, por un lado, porque trabaja con objetos simples, y por otro porque todo está distribuido, colocado y pintado de una manera que no genera ningún tipo de conflicto, de fricción. Existe una mirada sosegada del mundo de los objetos y del clima que éstos crean, entonces todo está engamado de tal manera que no perturbe ni destruya esta regularidad, todo está marcando los ritmos de cada forma, el color acompaña, la valoriza, no la altera ni la destruye, al contrario, los colores que usa son locales, la guitarra es marrón, los platos y las jarras son blancas, las botellas transparentes, por lo tanto no hay elementos que no se correspondan.

En la obra “Estudio N°2 para botellas” de 1926, podemos ver el ensamble de éstas con el resto de los objetos, que finalmente se ven como una sola pieza, estos elementos llamados **Tótem** se



presentan como piezas industriales perdiendo así su aspecto de objeto cotidiano, para convertirse en un engranaje más de la máquina. En esta composición encontramos que todo funciona o encastra perfectamente, nada sobra, es la metáfora de la máquina, si en vez de mirar esto como un dibujo, lo observamos como un planteo arquitectónico, veremos el sentido de los recorridos, de la comunicación entre algunos espacios.

En “Composición con guitarra y farol” de 1920, está creando la superficie de estos elementos en espacios habitables, transitables. Aquí el elemento guitarra se parece más a un espacio arquitectónico que a un objeto musical, la botella ubicada en primer plano pareciera representar una entrada de la antigüedad clásica, aparecen como si fueran espacios penetrables, como si fuera una suerte de ciudad misteriosa.

Por otro lado la relación entre el vaso y la botella demuestra que ciertos objetos utilizados por Le Corbusier adquieren tamaños inusitados, esto refleja la relación entre los diferentes dimensiones, pudiendo analizar la cantidad de veces que los objetos pequeños entran en los grandes, usando como punto de partida la proporción áurea, de la que hacía uso, además de otros recursos como la frontalidad, la ortogonalidad, el alzado, fusionando así reglas de la tradición con las de la composición y el montaje

FORMA E IDEOLOGÍA

Para el análisis de este punto es necesario retornar a un encuadre contextual o cultural del momento en cual el desarrollo y la producción de Le Corbusier se instala claramente en lo que es el proyecto moderno que aparecía descripto en los primeros puntos.

En contraposición a las visiones positivistas o evolucionistas hemos dicho que el Proyecto Moderno ha expuesto en su despliegue los desarrollos de una dimensión afirmativa –el ideal de progreso, de democratización o las componentes emancipadoras en términos societales - por un lado, frente a aquellas otras componentes de una dimensión negativa –alienación, dominio, anonimato, homogeneización – por otro. En esa tensión entre ambas dimensiones, la afirmativa y la negativa, es en donde todo el proyecto de la Modernidad ha jugado sus capacidades propositivas junto con la elaboración de una propia autocrítica.

Analizar a Le Corbusier también es pensar cuales son las formas establecidas por ese proyecto moderno. En su caso particular hay una relación, (como en el resto de los modernos), entre lo que es la dimensión de la forma o las componentes autónomas de las prácticas estéticas y aquellos otros aspectos del contexto –social, político, ideológico, histórico –que hacen a la esfera de lo heterónimo.

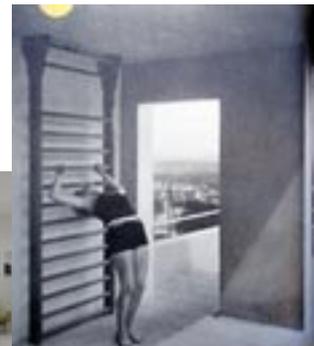
A partir de ahí es que se puede pensar que la forma purista no es una forma por la forma misma, no es solamente la expresión de una nueva sensibilidad plástica o la componente meramente gestual o decorativa, no es un formalismo, si bien en su esfera autónoma tiene una fuerte componente formalista, en el sentido de que la forma es una manera de conocimiento o de construcción de la realidad, por todo lo que en ella se pone en juego, como alternativa al pensamiento intelectual de conocimiento de la realidad. En ese sentido, y aún desde su esfera autónoma es que la forma no es meramente un formalismo, sino que tiene la capacidad de construir un sentido. Junto con esa dimensión autónoma todo el arte moderno establece una articulación con las componentes heterónomas, no pudiendo referirnos a una autonomía pura porque continuamente se plantea una dialéctica entre autonomía y heteronomía o entre la forma, o la obra, y el contexto, lo político, lo social, lo económico. Esa articulación no es lineal, no es



unidireccional, ya que no existe una relación directa entre forma e ideología. A lo largo de toda la Modernidad es cierto que han existido experiencias que plantearon una coincidencia entre cierto pensamiento crítico o ideológicamente rupturista y formas y lenguajes que en su sintaxis expresaban también una componente de ruptura o transgresión. Pero del mismo modo aquellas mismas sintaxis de un lenguaje innovador o crítico, pudieron servir para expresar aspectos de un pensamiento o de una praxis –institucional, política, social –de neto corte conservador, regresivo o aristocratizante, también de dominio individual o societal.

En el caso particular de Le Corbusier, las nuevas disposiciones de formas, el uso del lenguaje abstracto, las relaciones entre forma y maquinismo, el rol de la técnica, las reformulaciones de los aspectos programáticos, hubieron de expresar su compromiso con un ideal de transformación social fundado en concepciones ideológicas que ciertamente oscilaron entre el cambio y la conservación. Si nos referimos al problema de la vivienda, en su forma de estar armada, en sus usos y funciones, en los protocolos del habitar, en las relaciones entre los miembros de la célula familiar, en sus costumbres y modos de apropiación, todo el planteo de Le Corbusier implica una profunda revisión y puesta en crisis basadas en un nuevo modelo de vida diferente al del siglo XIX. Su reformulación de la forma y el uso responde así a la renovación social y del sujeto que Le Corbusier interpreta como un nuevo espíritu del tiempo. Si el **zeitgeist** cambia, también lo hace el comportamiento humano, las actitudes y las necesidades, y se modifican también los modos de apropiación desde los espacios domésticos hasta los espacios de esparcimiento, del trabajo o la producción, ahí es donde se produce esta reformulación, al cambiar los parámetros en relación al modo de vida.

Es así que en el ideario corbusierano, la forma purista es la que precisamente encarna ese nuevo espíritu del tiempo que está caracterizado por una ideología vinculada a la emancipación,



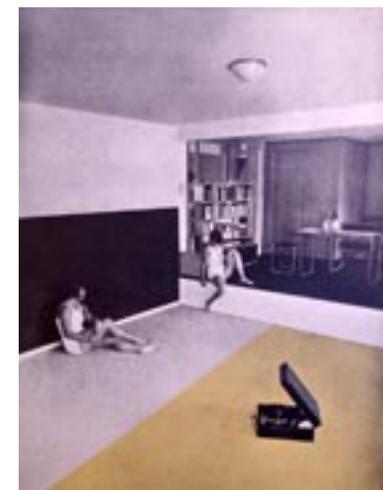
al progreso, al bienestar, y a su vez interpreta en términos formales o de lenguaje esa condición del cambio, también transformadora del tejido del cuerpo social. Le Corbusier interpreta que la arquitectura acompaña este cambio y que tiene la capacidad de transformación de la realidad, esa creencia sincera sobre los poderes de la arquitectura era la que las vanguardias aplicaban al arte, pensando que podría modificar la forma de vida y por lo tanto la sociedad.

A pesar, como dijimos anteriormente, que nos e puede establecer una relación lineal entre forma, lenguaje ideología, no obstante tal relación sí fue posible para algunos de los precursores de la Modernidad en el siglo XX habida cuenta de las condiciones contextuales de aquella época. Tal contexto de época señalaba la posibilidad de que existiese para el proyecto moderno –al menos para algunos de sus representantes –una relación unívoca entre espacio y sociedad, o dicho de otra manera, de cómo ciertas condiciones de lo espacial determinaban conductas.

Este pensamiento de relación espacio-conducta social, era heredero de la tradición iluminista de fines del siglo XVIII, siendo Le Corbusier uno de sus intérpretes más significativos.

Esa relación entre un espacio ordenado, racional, sano, era la expresión o posibilidad de construir una sociedad de iguales características, dentro del ideario democratizante y progresista del Proyecto Moderno. El tema del positivismo de ese espacio potencia y promueve ese tipo de sociedad, en un momento en que se creía y básicamente Le Corbusier, será uno de sus figuras más representativas, que una sociedad ordenada debía vivir en un espacio ordenado.

De ahí que la forma del purismo tanto en la arquitectura como en la pintura, cuyas características eran la racionalidad, el orden, la pureza, la esencialidad, el equilibrio, la armonía, en ambas disciplinas, se identificaban con una sociedad proyectada de manera también racional, ordenada, armónica y equilibrada, con lo cual el diseño de la forma purista no solamente implicaba el diseño de una obra artística sino también el diseño de una sociedad.



El ideal de la forma purista coincide con una forma de vida y una forma de habitar, justamente la forma purista implica esa noción de despojarse de lo superfluo, de lo accesorio, e invoca la idea de una esencia, de una pureza, que está en relación con dos componentes. Por un lado, la idea de una existencia social armónica, uno de los pensamientos básicos de Le Corbusier, una existencia libre de conflicto. Por otro lado, esta noción o concepción sanadora de la arquitectura, que no solamente cumple con la función práctica, técnica, sino que tiene una composición más de índole cultural y social que es la de producir esa acción benéfica, curativa, restitutiva.

Finalmente, esto nos vincula con otro aspecto heredado de la tradición por Le Corbusier, que es aquel asociado con la tradición esotérica. Criado en los preceptos de los cultos de los Cátaros y albigenses²³ que profesara su familia, en ellos aparece la figura del Demiurgo como creador. Le Corbusier va a asociar esta concepción del Demiurgo con la del sujeto creador, en este caso el artista y el arquitecto, una figura que posee un saber y una potestad que lo califican para determinar y decidir sobre una mejora en la existencia de las personas, sobre una mejora en las condiciones de vida, sobre cómo construir un progreso, en suma, la capacidad para un nuevo diseño del mundo.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD

Para el análisis de este capítulo es necesario redefinir los conceptos que hacen referencia a la modernidad. Si consideramos esas cuestiones vinculadas al proyecto moderno en su visión

²³ El catarismo es la doctrina de los Cátaros o Albigenses, un movimiento religioso de carácter gnóstico que se propagó por Europa Occidental a mediados del siglo X, logrando asentarse hacia el siglo XII en tierras de Languedoc, donde contaba con la protección de algunos señores feudales vasallos de la corona de Aragón. Los llamados Cátaros eran los fundadores de un movimiento religioso-cultural, propulsor de un nuevo orden social a partir del ascetismo.



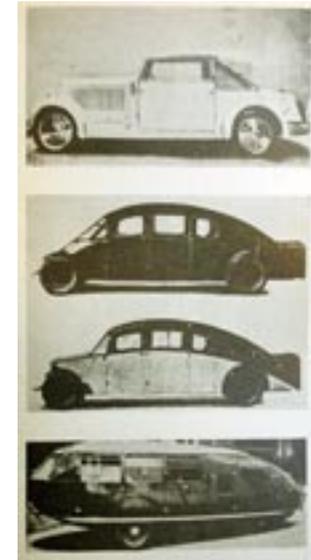
positiva, la modernidad está claramente caracterizada como un ideario de innovación, de cambio, de transformaciones, de novedad, pero todas estas ideas renovadoras tienen su sustrato en los ideales de progreso, desarrollo, beneficio.

Desde esta óptica todas esas innovaciones se ven como lo nuevo artístico, lo nuevo tecnológico, o lo nuevo social. Esa idea de cambio está también asociada a otra cuestión que es la de transformación, ésta conlleva a la idea de conflicto a nivel social, político, habitacional, porque produce una desestabilización, además de un desplazamiento o ruptura de ciertas costumbres. Como resultado de estos cambios el conflicto hace estallar las facetas oscuras de la modernidad.■

Por otra parte debemos señalar que para cierta vertiente de lo moderno, la idea de progreso se relaciona con lo nuevo porque filosóficamente se produce ese vínculo, al ser un pensamiento heredado del iluminismo, lo nuevo está asociado a lo venidero, a lo proyectivo, ese ideal de progreso radica en la característica temporal que es la del nuevo horizonte en donde los valores ya no están en la autoridad del pasado sino en el valor del futuro.

Cuando se instala la idea de conflicto, estas visiones unitarias se fisuran y comienzan a aparecer los pares dialécticos y los pares de opuestos, las aporías. Específicamente en este aspecto uno de estos pares está dado por el de la relación entre **tradición y modernidad**, donde esta última ya no aparece como lo nuevo sino que adquiere características que justamente son más complejas y ya no suponen ese contenido de verdad que tiene el futuro.

Es así como la modernidad deja de plantearse aquello que en definitiva constituirá el mito del futuro y del progreso para entenderse en una relación más dialéctica entre Tradición y Modernidad. De tal modo la comprensión de aquello considerado moderno deja de estar depositado exclusivamente en la innovación, para constituirse en una articulación más compleja,



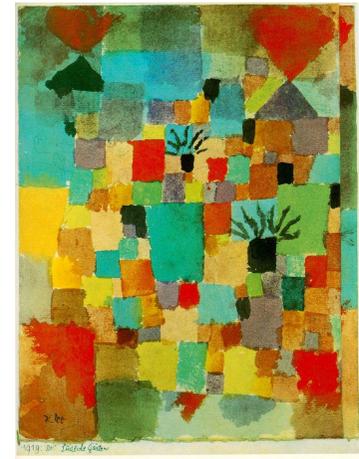
en ocasiones conflictiva, entre lo nuevo y lo anterior. Un ejemplo de esto, de los cruces y conflictos temporales, de las paradojas que imponen esta relación entre Tradición y Modernidad, podemos encontrarlo ya en el siglo XIX cuando en el Neoclasicismo, se procede a la recuperación de un pasado. Pese a sus condiciones cristalizadas y fosilizadas, paradójicamente tal recuperación del pasado se constituía en lo nuevo; o sea el pasado, lo anacrónico como innovación.

En la Modernidad las experiencias sobre la imagen y los procedimientos provenientes de la técnica, el montaje, la repetición, lo seriado, la fragmentación, entre otros aspectos, históricamente han sido consideradas dentro de aquel universo de lo nuevo, ejemplos de ruptura respecto de un mundo anterior que supuestamente debía ser negado. Pero tales operaciones estéticas no pueden ser vistas como una mera negación de ese pasado ni como exclusiva entronización de lo nuevo. Desde esa perspectiva más compleja es que se determinan ese tipo de oposiciones dialécticas entre Tradición y Modernidad. Tan solo a modo de ejemplo, podríamos mencionar que gran parte de la obra de figuras como Picasso, Carrá, De Chirico o Klee no pueden ser reducidas únicamente a las cuestiones de la abstracción, el materialismo o el montaje; antes bien, en todas ellas lo que realmente se verifica serán una serie de tensiones y dialécticas entre abstracción y figuración, materialismo y trascendencia, o montaje y espacio perspectívico tradicional.

En lo moderno pueden convivir dos experiencias muy diferentes, pero también en un mismo personaje pueden coexistir las dos dimensiones que ponen de manifiesto este conflicto. Para este trabajo, teniendo en cuenta al personaje, la modernidad no puede ser entendida de una manera unidimensional, tan solo asociada a los ideales de una innovación, sino más bien como un sistema de relaciones a veces armónicas, y otras confrontadas entre tradición y modernidad.



Giorgio de Chirico - Piazza d'Italia



En la mirada de Le Corbusier, estas articulaciones entre Tradición y Modernidad han de funcionar en ambas dimensiones, la dimensión heterónoma –sus relaciones con el contexto, lo cultural –y la autónoma –aquello disciplinar -.

Dentro de aquella dimensión heterónoma de lo cultural o contextual, lo moderno como innovación se encuentra asociado a los ideales más generales del proyecto de la modernidad, a saber: un nuevo espíritu del tiempo, el ideario maquinista, la fe depositada en la técnica como elemento básico del progreso, el compromiso social como factor democratizante o la búsqueda de la noción de un nuevo hombre.

Aparece entonces el ideal de una transformación social, a la cual la arquitectura puede contribuir a esta idea de un nuevo espíritu de época.

Junto a todo lo que implica el zeitgeist (en virtud de una nueva época), por otra parte y articulado con esos ideales vinculados a la innovación, aparecen estos otros que proponen un lazo o herencia con la tradición, una serie de componentes que no aplican a lo moderno como negación del pasado sino entendido como dialéctica con esa tradición

Dentro del campo cultural, en el cual abreva Le Corbusier desde su infancia y por influencia familiar, estaría presente la tradición de los cátaros y albigenses la cual lo lleva a pensar en el creador como el Demiurgo, y que son los que lo sustentan en el reclamo a una armonía, de un equilibrio entendidos como una recuperación; esa mirada es propia del lazo con la tradición. Y para Le Corbusier ese beneficio está dado por el pensamiento tradicional. Es interesante también observar como las relaciones de Le Corbusier con la tradición tampoco son puras, porque vuelve a una mezcla que involucran diferentes momentos, ese pasado recurre a diferentes situaciones. Como ya se ha dicho se mezclan la tradición esotérica, el iluminismo

francés, los reformistas utópicos, en una superposición de tradiciones muy diversas y hasta encontradas entre sí.

Otra fuente del pasado que también toma Le Corbusier va a ser la de la tradición iluminista, principalmente las del iluminismo francés y junto a estas, también se puede mencionar la influencia de los reformistas del utopismo social de fines del siglo XIX, con sus relaciones entre reformismo social y comunidad espacial.

De estas tradiciones Le Corbusier efectúa en cierta forma un recorte selectivo, incorporando a su pensamiento y práctica algunas de sus componentes pero dejando de lado otras. Por ejemplo en el caso del Reformismo Utopista, lo que Le Corbusier tomará será el ideal de un equilibrio social, en cierta forma igualitario y horizontal en su origen, pero que en Le Corbusier tal igualdad y horizontalidad no se verificarán, ya que el sistema concreto de producción que él propone sigue siendo el de una estructura social jerárquica.

En relación a lo artístico-arquitectónico

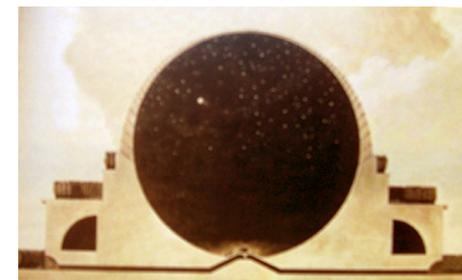
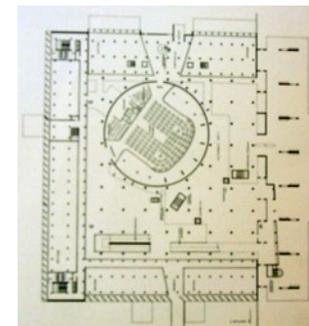
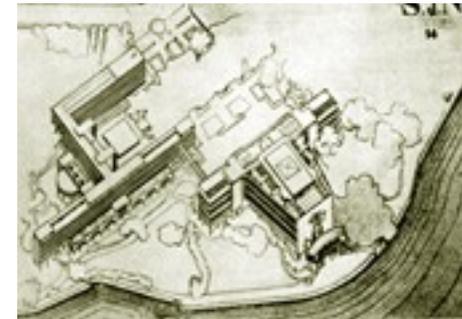
Aquí podemos verificar la relación entre tradición y modernidad, si pensamos en los aspectos modernos vinculados a lo artístico, en como aparece la utilización del lenguaje y la forma abstracta, toda la relación entre el purismo y la estética maquinista, las ideas de aprovechamiento y eficacia en lo funcional y la racionalidad de la forma asociada a una racionalidad de la existencia y la optimización de los recursos materiales. Los nuevos criterios estéticos aportados por la influencia de las vanguardias y vinculados a otros criterios de generación de la forma, como el montaje, la serie, la configuración y la asociación de estos

procedimientos con los medios técnicos de reproducción industrial, también pueden vincularse con los medios de comunicación.

Si esto es lo que tiene que ver con la innovación, esta dimensión se articula con lo tradicional. Aquí tenemos entonces la cuestión del uso de la tipología asociada a lo maquínico industrial o a la reproducción en serie como dimensión innovadora, pero esta acepción de lo tipológico se articula también con la idea de tipología, en su versión original, entendida la misma como una sedimentación histórica de las culturas habitativas, producto de sus viajes y de la asimilación de esa tradición. Esta articulación entre tipo industrial y tipología habitativa tradicional se convierte en un nuevo producto, apareciendo ahí la articulación entre Tradición y Modernidad. Le Corbusier no hace tipología habitativa en serie y tampoco hace reproducciones vernáculas, lo que si hace es una especie de sincretismo entre la tipología tradicional y su conversión al cruzarla con la tipología de lo industrial, entonces logra una tercera posibilidad con éstas.

Otro punto respecto de la tradición es la vinculación a lo artístico, dada por la recuperación de un criterio de equilibrio, de un criterio de orden de la forma, que a la vez coincide con esa misma idea de equilibrio social, esos componentes de equilibrio, armonía y orden, y que lo llevan al uso de otro procedimiento que es la composición.

En Le Corbusier no se puede hablar solo de montaje sino de una articulación entre elementos montajísticos y elementos compositivos. Esos valores de orden, armonía y equilibrio ya mencionados, se traducen en la composición en procedimientos tales como simetría, axialidad o los sistemas de proporción. Otra característica vinculada a la idea de orden, armonía, es la belleza, hablar de ésta es hablar de una visión de lo tradicional, ninguno de los vanguardistas como Duchamp o Tristán Tzara, hablaban de ella, y ésta implica una estrecha relación con la tradición. Por otra parte, existe otra relación con el clasicismo francés y la tradición iluminista,



que son su invocación a las formas puras como una idea de orden y que lo vinculan con un personaje como Boullée. Ambos planteaban, Boullée y Le Corbusier, que en ese criterio de belleza que es **universal**, hay un factor en común que hace que los individuos, no importa su procedencia, puedan automáticamente identificar esa forma armónica, porque considera que hay una forma general de percibir que el sujeto tiene y de valorar determinadas formas, más allá de una particularidad temporal, espacial o cultural.

MODERNIDAD Y VANGUARDIA

Para el análisis de este capítulo correspondería hacer un replanteo de las diferencias que se verifican entre lo que es vanguardia y lo que es modernidad. Para lograr esto debemos tener en cuenta el planteamiento de Peter Bürger en “Teoría de la Vanguardia”²⁴.

En Primer lugar y desde su óptica, el término vanguardia tiene un carácter corrosivo, rupturista, el cual se propone no solamente romper con los modos de producción estética sino también los modos de producción social y cultural. El atentado de las vanguardias no es tanto contra el arte en sí, sino contra la estructura cultural y social que da lugar a esa producción estética.

De este modo las Vanguardias va a poner en crisis lo que Bürger llama la institución arte, la forma de producción, la forma de circulación y de recepción de una obra, lo cual significa que está hablando en realidad de los sistemas de legitimación de ésta, como es producida, como es concebida, como circula en el tejido social y qué repercusión y formas de valorización tiene.

Esto sería una forma de destrucción del sistema de legitimación de una obra, a la vez que destruye al propio concepto de obra; como Duchamp o los Dadá, al producir sus obras o

²⁴ Bürger Peter, ob. cit.



performances, lo que hacen en realidad es poner en crisis el concepto de obra, esto en cuanto a la dimensión estética. En cuanto a la dimensión socio-cultural, justamente lo que la vanguardia hace es tratar de romper con el estado de situación de esa forma de producción cultural que sustenta al punto anterior, que tiene que ver con las estructuras políticas, las estructuras económicas, llámense las democracias burguesas o capitalistas, el poder religioso junto con el poder económico, también las instituciones, como el estado, la familia. La idea es no solo romper con la obra sino con la sociedad que la genera.

La Modernidad en cambio no tiene una actitud de ruptura radical con esa sociedad, sino que tiene una relación dialéctica, que llega a veces a una aporía, a un desarrollo sin una resolución cerrada.

En ocasiones, la Modernidad despliega una condición de ruptura con el sistema dado, proponiendo una transformación o nuevas vías de desarrollo. En otras, va a generar una crítica no sólo al sistema sino también a su propio concepto, estableciendo un campo de dialécticas entre polos opuestos, entre distintos aspectos, entre el sistema existente y su propio despliegue.

La Vanguardia quiere romper, la Modernidad va a establecer una dimensión crítica y a la vez que critica, se autocritica lo que ella misma genera, y logra poner en crisis.

La modernidad no puede romper con la sociedad de la cual ella misma es parte, lo que si le interesa es desestabilizarla, fisurarla, proponer una transformación.

La Modernidad supone un cambio más paulatino, más gradual, porque en su dialéctica manifiesta un espectro muy amplio, que en algunos casos puede aproximarse a posturas más radicales, y en otros a situaciones más conservadoras, porque esa actitud crítica hace posible poner en evidencia situaciones que no se pueden resolver.

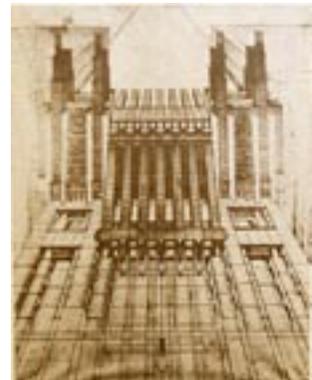
Para la cultura tradicional hay una valoración de lo que es arte, la diferencia entre una obra artística y otra que no lo es, está dada por la concepción que se tiene de obra y por la forma de legitimación de ésta, ese sistema de legitimación social es el que decide cuál es y cuál no es una obra de arte.

Esa cultura, en tanto sistema de producción material y simbólico, hubo de desarrollar a lo largo del tiempo los modos de legitimación social y de legitimación de una obra, aquello llamado el estatuto de la obra y el estatuto del arte. El ataque de las Vanguardias al sistema de producción social y de la obra, significaría así un ataque a los modos de legitimación de la misma, a aquello que determina qué es y qué no es arte. De allí que, destruido el modo de legitimación, cualquier obra podría ser arte o, dicho de otro modo, nada sería arte, algo que Duchamp expresó con el famoso mingitorio. Si el sistema de legitimación es aquello que diferencia a la obra artística de cualquier otra obra o fenómeno de la realidad, acabado tal sistema de legitimación se acabaría también toda diferencia entre obra artística y obra de la realidad cotidiana.

Desaparecían así también las diferencias entre artista y sujeto o entre alta cultura y cultura popular. Transformada o erradicada la sociedad y la realidad que le dan sentido, la obra de arte tal como se la conoce, desaparecería.

La Modernidad no quiere necesariamente tal ruptura, sino que propende más a poner en crisis las relaciones entre los distintos componentes del sistema, generando una condición vinculada a la idea de conflicto en lo moderno, que se puede resolver de muchas maneras o no, pero no como idea de finalización que si hay en la Vanguardia.

En segundo lugar y vinculado al planteo anterior, la Vanguardia no es experimental, es rupturista, y actúa sin red, es propositiva en un carácter negativo, de disolución, por lo tanto no reconoce un marco de referencia, un código sobre el cual operar, producir; rompe con esos



códigos, y con los sistemas de pertenencia, por eso actúa sin marco, sin obedecer a nada de lo dado.

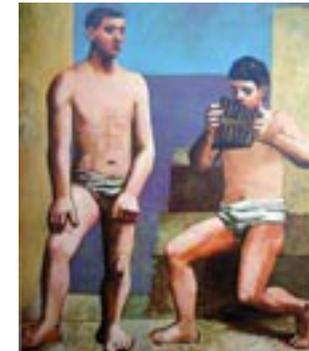
En el experimentalismo de la Modernidad, en cambio, lo que se hace es poner en crisis, tensionar, dilatar, fragmentar pero sin llegar a la ruptura, porque allí si existe un marco, se trata de transformar pero se reconoce que hay un sistema.

En tercer lugar, la Vanguardia puede establecer muy indirectamente, muy tangencialmente, ciertas relaciones con la historia, con la tradición, pero muy arbitrarias, o complejas, como en el caso de Duchamp, el Neoplasticismo o el Futurismo. Tales relaciones con la historia o la tradición pueden estar atravesadas por los sincretismos o las mezclas culturales, la arbitrariedad, la ironía, el sarcasmo o el humor, como formas vinculadas a la desestabilización de lo conocido, la crítica política, el escándalo y la provocación.

En la Modernidad en cambio, la relación con la tradición puede ser más directa o indirecta, pero no aparece tanto como una ruptura radical sino como una condición de mayor dialéctica entre tradición y modernidad, desde un punto de vista de lo social y de lo estético.

Mientras la Vanguardia no plantea la recuperación de un orden jerárquico, la modernidad si puede plantearse a partir de una dialéctica entre jerarquía y ruptura. La Modernidad va a plantear dialécticas más ambiguas o contradictorias entre opuestos tales como tradición-innovación, sujeto-sociedad, dominación-emancipación o abstracción-figuración, las elecciones de las Vanguardias resultan mucho más taxativas.

En cuarto lugar, la Vanguardia no pretende y de hecho rechaza todo contacto o consenso con la realidad, esa realidad a la que busca cambiar. La Modernidad en cambio, no rechaza ese vínculo con la realidad, lo que hace es ponerlo en crisis, y es aquí donde podemos ver cuál es la



relación y porque hablamos de la arquitectura como disciplina no vanguardista, haciendo referencia a la definición de vanguardia que utiliza Peter Bürger.

La arquitectura tiene una serie de problemáticas que hace que no sea como las artes plásticas porque debe mediar con ciertos agentes con los que la vanguardia no lo hace, teniendo en cuenta que partimos de una disciplina que tiene entre otras una función práctica. La relación de la arquitectura con el usuario, con los requisitos económicos, ya que no puede aislarse del sistema, en tanto necesidad de construcción, requiere de su relación con el sistema productivo. Por otro lado la arquitectura posee un sistema constructivo que es el opuesto al sentido destructivo que tiene la vanguardia, ésta construye obras para destruir algo, su finalidad es destructiva, rupturista.

La arquitectura tiene una finalidad que es positiva, su vocación de presentarse como un objeto que da cuenta de algo, existe una función, y por último la arquitectura tiene la posibilidad de ser experimental, por todo esto no es de vanguardia. Aunque la Arquitectura sea de lo más experimental, nunca perderá su función objetiva y práctica, por su tradición y su desarrollo tiene como objetivo inicial, el cobijar, o sea parte de una función que es a la vez funcional.

Como la arquitectura aún en los casos más extremos no puede renegar de cierto objetivo, de cierta función, esto hace que sea imposible considerarla como vanguardista en relación a la idea de vanguardia vinculada al arte, dado que ésta no posee ninguna función.

Modernidad versus Vanguardia

A partir de todo el desarrollo hasta aquí planteado podemos poner en discusión la probabilidad de que la figura de Le Corbusier sea tomada como vanguardista.

Si repasamos la bibliografía de la primera época, los historiadores de lo moderno como Giedeon o Pevsner, entre otros, consideraron a la figura de Le Corbusier directamente asociada a la idea de Vanguardia. Mientras éstos escribían su versión de lo moderno al mismo tiempo, Le Corbusier construía sus obras. Esos primeros historiadores de lo moderno van a terminar convirtiéndose en canónicos, y serán reproducidos por otros que a su vez seguirán ubicando al arquitecto en el rol de vanguardista.

Antes de definir su postura debemos ver qué entienden por Vanguardia, porque desde el posicionamiento de un análisis más crítico, podemos verificar que no todo lo que rompe con el pasado ni todo lo vinculado con una innovación es vanguardista. Nos proponemos repensar el término de vanguardia y desde allí analizaremos la ubicación de Le Corbusier. Para esto, haremos un doble camino: por un lado referirnos a la definición de vanguardia dada por Peter Bürger, porque resulta más específica y crítica del término que las generales. Y por el otro haremos una revisión del personaje.

Las versiones más convencionales y canónicas siempre propusieron a Le Corbusier como un personaje asociado a la innovación, a la transformación, a la técnica y al futuro como desarrollo. Sin embargo, en lo planteado anteriormente podemos vislumbrar su figura más asociada a un personaje complejo, contradictorio y ambiguo. Lo cual no representa una negación de los componentes de innovación, transformación técnica y progreso sino que manifiesta una visión más compleja y profunda, por ende estos componentes no pueden servir para categorizarlo, dado que éstos a su vez mantienen una dialéctica, una tensión con otros componentes que se relacionaban con la permanencia de ciertas tradiciones, con la historia o con otras dimensiones o problemáticas de la cultura, como la filosofía o las cuestiones trascendentes.

Esto nos manifiesta que la interpretación de la Modernidad en Le Corbusier está asociada, como ya mencionamos, con la idea de innovación y de cambio permanente pero de una mirada más compleja asociada a la tensión entre Tradición y Modernidad. Por esto podemos verificar que su figura va más allá de un simple vanguardista.

Si lo asociamos a algunos personajes más claramente vinculados al fenómeno de las Vanguardias como Duchamp, Man Ray, Tzara, Schwitters, Heartfield, entre otros, Le Corbusier aparece como una figura mucho menos radicalizada, no tiene un compromiso político, ni ideológico taxativo radical, es un hombre que políticamente se maneja más libremente, menos condicionado por el momento o por determinismos ideológicos.

En cuanto al discurso y a su producción no son claramente clasificables sino que son ambiguos, contradictorios, ya que puede estar argumentando desde un discurso altamente innovativo pero dedicado a poderes que son muy conservadores, como el del gobierno francés de preguerra. En esta actitud trata de convencer a diferentes estratos sociales y ese discurso lo utiliza de una manera proselitista para convencer a los interlocutores.

Desde una actitud política, la cual Colin Rowe la denominó como “el zorro disfrazado de erizo”, Le Corbusier se pone muchas veces el disfraz del erizo en el discurso, donde propone o dispara una propuesta en general vinculada a la innovación, a los grandes gestos, a los actos fundacionales disparadores de nuevas ideas, y esta figura del erizo sería la del gran provocador. En la mayoría de las veces, su discurso asume ese rol provocativo vinculado a lo novedoso en el sentido de interpretar las demandas de una parte de la sociedad o un nuevo espíritu de época. En un momento en que las grandes transformaciones, los cambios sociales, la técnica, el progreso, la innovación, la industria y demás estaban instaladas en un clima de época y constituían un imaginario cultural, Le Corbusier da cuenta de ellos, los asume, interpreta tales

necesidades de época, y los incorpora y desarrolla en un discurso altamente propositivo, provocador, como un difusor o propagandista de las nuevas ideas.

Pero si en el discurso como difusor expone tales características, en la obra concreta -proyectada o construida- aparecen las ambigüedades, las dualidades y particularidades. Mientras en el discurso es más clara la defensa de lo nuevo, planteando certeramente las líneas de acción a seguir y las soluciones de una forma mucho más próxima al cambio y la innovación, en las obras se hacen presentes esas dualidades y vínculos con la tradición: el ideal de armonía, lo platónico, la cultura mediterránea y hasta cierta despreocupación por lo constructivo.

A diferencia de las propuestas de experiencias como el Dadaísmo, el Futurismo o el Constructivismo en donde la postura ideológica es más extremista y existe una correspondencia plena entre discurso y obra, en Le Corbusier la ideología resulta mucho más ambigua, más acomodada a las circunstancias y discurso y obra no siempre se corresponden linealmente. Esta actitud más ambigua y contradictoria ideológicamente justamente se comprueba en la polémica de su figura. Una vanguardia no genera una polémica en torno a su figura por un lado o por el otro. Le Corbusier genera ese tipo de ambigüedades algunos lo ven como revolucionario y otros como conservador.

En ese sentido Le Corbusier va a mantener una polémica con personajes más radicalizados, con aquellos arquitectos o artistas que sostenían una postura más de izquierda, y que no lo veían como un par, sino como un conservador. Desde lo ideológico y lo político no puede ser considerado un vanguardista. En cuanto al discurso y la actitud no son claramente clasificables sino que son ambiguos, contradictorios, ya que puede estar argumentando desde un discurso altamente innovativo pero dedicado a poderes que son muy conservadores como el gobierno

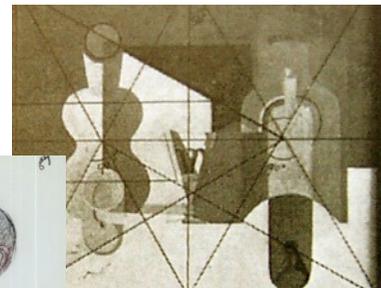
francés. En esta actitud trata de convencer a diferentes estratos sociales y ese discurso lo utiliza de una manera proselitista para convencer a los interlocutores.

Por otro lado si nos circunscribimos a la tesis de Peter Bürger respecto de las Vanguardias, cabe recordar que uno de los postulados que éstas planteaban se refería a la destrucción de la institución arte –su forma de circulación, producción y recepción de las obras-, o sea todas las formas de legitimación de la producción artística, instauradas por galerías y museos, instituciones políticas, gubernamentales, sociales y culturales, o por los modos de producción de una obra.

Esto es para Peter Bürger lo que plantearía la Vanguardia, lo mismo que la intención de terminar con la idea de función consoladora del arte, el arte como sustituto para generar una armonía, frente a los conflictos que anidan en la vida real. Esa felicidad que se recrea se promete en la contemplación artística de la belleza, el arte promete una idea de armonía y de felicidad de la existencia. Si esto es la Vanguardia, Le Corbusier a través de su pensamiento no pretende terminar con la institución arte.

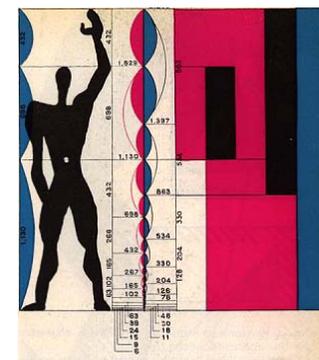
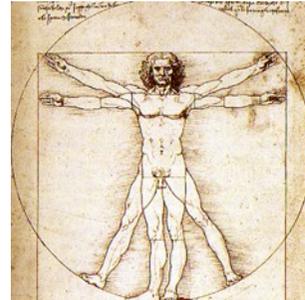
En oposición a las experiencias de las Vanguardias, a Le Corbusier no le interesa ni se propone atentar contra la institución arte, todo lo contrario. Mientras Duchamp, Arp, Malevich o El Lissitzky proponen terminar con la idea de objeto artístico convencional, con el concepto de arte establecido y con la sociedad que los produce, Le Corbusier no se propone romper con ninguna de las tres cosas, ni con el objeto artístico, ni con el concepto de arte ni con la sociedad que los fundamenta.

Antes bien, su operación y prédica apuntan a todo lo contrario. En las pinturas y en la Arquitectura de Le Corbusier hay una puesta a salvo, una salvaguarda del concepto de obra que de alguna manera sigue los protocolos de la obra tradicional. Esa salvaguarda se expresa en la



necesidad de aquel “llamado al orden” que expusiera Le Corbusier frente a la fragmentación y descomposición del Cubismo. Pero además hay una innovación a la tradición y a su estatuto de obra en cuanto a la instauración de una armonía, de un equilibrio y de una unidad, algo que se encuentra fundamentado en los principios de la composición, en el uso de los trazados geométricos, en el uso de los criterios armónicos de la forma. No obstante, formalmente, las pinturas y arquitecturas de Le Corbusier no reproducen los criterios formales y el lenguaje figurativo de la tradición artística, ya que incorporan –y mezclan junto a los principios tradicionales- los procedimientos y categorías que venían justamente aportando los movimientos de Vanguardia: el montaje, lo irregular, las yuxtaposiciones y superposiciones, la ambigüedad o la tensión. Pero este aporte de lo nuevo vanguardista no lleva en Le Corbusier a la disolución y pérdida del sentido total de la obra. Al contrario, lo que se propone es reconstruir el sentido de una nueva unidad, de una armonía. Y del mismo modo, ocurre con la noción de belleza. Le Corbusier va a seguir creyendo en la existencia de un criterio de belleza, justamente un criterio que sigue siendo tradicional ya que se asocia belleza con unidad y armonía. Nada de esto ocurre con las Vanguardias históricas, que niegan, respecto a la obra, toda condición de unidad, armonía y belleza. Mientras las Vanguardias llaman a la revolución, Le Corbusier va a proclamar su famosa frase: “arquitectura o revolución”, como una forma de poner a salvo las instituciones frente a las transformaciones y convulsiones revolucionarias de la época.

A Le Corbusier no le interesa modificar esa lógica de las Vanguardias, al contrario piensa en mejorar esto porque si no se acabarían los privilegios, cuando hace mención de Arquitectura o Revolución, éste busca salvaguardar las instituciones y las formas de producción, ofreciendo sus servicios tanto a la U.R.R.S, a Francia, como a los países latinoamericanos, le interesa que esa institución lo integre para estar en el sistema.



Casos – Ejemplos

En la ambigüedad política, se relacionó con diversidad de destinatarios, con el poder, sus interlocutores son una burguesía ilustrada y progresista, el gobierno soviético, el gobierno conservador de Francia, los gobiernos sudamericanos –Argentina, Brasil, Uruguay -.

A partir de esta crítica pero en el mantenimiento de la relación con las instituciones del arte, otro aspecto que lo diferencia de la Vanguardia es que en ésta lo que se destruye no es solamente el objeto sino el sistema que lo produce.

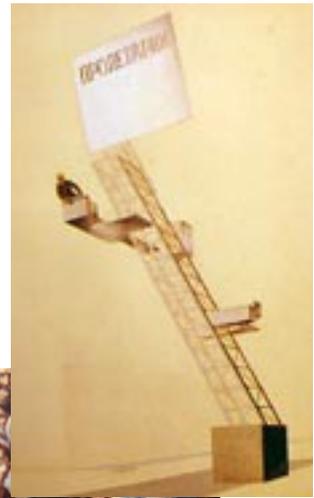
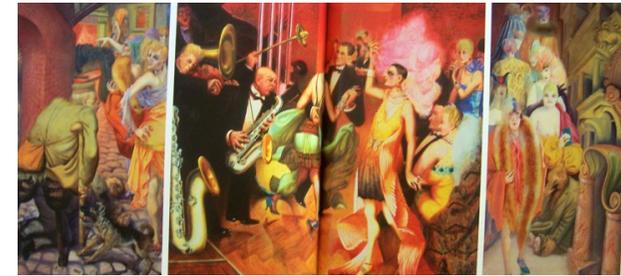
En Le Corbusier la crítica está mucho más enfocada en el objeto y mucho menos en el sistema que lo produce, de hecho, Le Corbusier lo que hace es utilizar el objeto para optimizar el sistema, para una mejor calidad de vida.

Esta es la diferencia entre la ruptura moderna y la Vanguardia, la primera intenta provocar un beneficio desde la arquitectura, la segunda en cambio, trata de romper con todos los sistemas.

En la visión utópica de lo moderno, se consideraba que la arquitectura o el arte tenían la capacidad de mejorar el sistema. Para Le Corbusier esa función o capacidad sanadora era para mejorarlo, no para sustituirlo. Lo que va a hacer la arquitectura es cumplir con esa función sanadora en tanto acción benéfica sobre un sistema.

En Le Corbusier, la idea de una función sanadora, restitutiva de la arquitectura, vinculada a la recuperación de una armonía, se enfrentaba con las posturas más radicales y rupturistas de las Vanguardias.

En los años posteriores a la primera posguerra, Europa vive un clima de convulsiones sociales, revoluciones, inflación, desocupación, angustia existencial, crisis políticas y falta de respuestas eficaces a las demandas de diversos estratos de la sociedad, enfrentamientos entre las



concepciones ideológicas del marxismo y los movimientos proletarios e intelectuales que demandaban un cambio y las posturas más conservadoras que pretendían la prosecución de privilegios.

Movimientos más de vanguardia como el Dadaísmo, los racionalismos alemán, holandés o ruso, o el Suprematismo y el Constructivismo soviéticos, sostuvieron una acción y una prédica que invocaban una transformación total de las estructuras existentes y que veían en la revolución y el cambio radical la única vía para la construcción de una nueva sociedad.

Ante estas mismas problemáticas y también ante aquello de negativo que la propia modernidad producía –disolución, alienación, pobreza, marginalidad –la respuesta de Le Corbusier va a ser diferente a la de las Vanguardias al punto que desde las mismas se lo va a calificar de conservador y reaccionario. Para la Vanguardia una concepción estética del arte implicaba una pertenencia a una tradición elitista, burguesa y conservadora, a la cual repudiaban.

Su visión de una transformación mediante la revolución en lo político y en las estructuras sociales se asociaba al mismo carácter revolucionario que el arte debía cumplir como instrumento para tal cambio y como expresión de una nueva sociedad.

Para Le Corbusier la idea de la revolución se encontraba mucho más lejana, un pensamiento expresado en su famosa frase de “Hacia una Arquitectura: Arquitectura o Revolución”. Vinculado a un pensamiento más tradicional, precisamente para Le Corbusier la forma de evitar la revolución era la procuración de un hábitat masivo y de condiciones de existencia dignas, re-estabilizadoras.

En ello, otorgaba a la arquitectura esa capacidad sanadora y benéfica y por extensión y sobre todo el instrumento para un cambio social alegado del conflicto y de ciertas instituciones establecidas. Dicho de otra manera, y ahora en el campo estrictamente estético, en oposición a

Duchamp y en alianza con Picasso, mientras la Vanguardia se proponía destruir al museo, Le Corbusier intentaba salvarlo.

El planteo purista de recuperación de un orden y una armonía encaja con esta visión más tradicional y con un camino de cambio que no obstante evite la revolución. Orden, armonía, equilibrio, tradición, que se encontraban en las antípodas de las Vanguardias que los veían como valores del antiguo régimen. Como se ve, el pensamiento complejo y dialéctico de Le Corbusier hubo de oscilar permanentemente entre opuestos como Modernidad y Tradición, innovación y permanencia, arte y política o manifiesto e institución, entre otros pares dialécticos. La restitución de una armonía y equilibrio en la existencia del sujeto y en lo social, habrían de verificarse en la armonía y equilibrio de la forma y del lenguaje puristas. Es este el postulado de Le Corbusier, frente al conflicto, la reconstrucción de una armonía basada en la cualidad benéfica de la arquitectura y del arte.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. Architectural Association, "*Le Corbusier and the Architecture of Reinvention*", Ediciones AA Print Studio, Londres, 2001.

A.A.V.V. Massilia 2005, 2006, *Annuaire D'Études Corbuseennes*, Ediciones UPC, Barcelona.

Bürger Peter, "*Teoría de la Vanguardia*", Ediciones Península, Barcelona, 1974.

Cohen Jean Louis, "*Le Corbusier Le Grand*", Phaidon Editors, N.York, 2008.

Cohen Jean Louis, "*Le Corbusier*", Ediciones Taschen, Colonia, 2006.

Colquhoun Alan, "*Modernidad y Tradición Clásica*", Ediciones Júcar, Madrid, 1991.

Le Corbusier, "*Hacia una Arquitectura*", Editorial Poseidón S.R.L., Buenos Aires 1964.

Marchan Fiz Simón, "*Contaminaciones Figurativas*", Ediciones Alianza Forma, Madrid, 1986.

Ozenfant Amedeé, Le Corbusier, "*Aprés Le Cubisme*", Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, Madrid, 1991.

Samuel Flora, "*Le Corbusier, Architect and Feminist*" Editors Wiley-Academy, West Sussex, England, 2004.

Stangos Niko, "*Conceptos de Arte Moderno*", Ediciones Alianza Forma, Madrid, 1986.

Rovira Teresa, "*Problemas de Forma Schoenberg y Le Corbusier*", Ediciones UPC, Barcelona, 1999.

Rowe Colin, "*Manierismos y Arquitectura Moderna y otros Escritos*", Editorial G. Gilli, Barcelona, 1980.

