

ASPECTOS CONSTRUCTIVOS DE LA VANGUARDIA HISTORICA:  
OZENFANT, LE CORBUSIER Y SCHOENBERG.

TERESA ROVIRA LLOBERA

### III. PURISMO: OZENFANT Y JEANNERET

#### III. 1-OZENFANT Y JEANNERET

Amedee Ozenfant  
1886-1966

Del encuentro entre Ozenfant y Jeanneret -dos personalidades dispares y complementarias, cuya fusión fue capaz de modificar las ideas estéticas de nuestro tiempo- nace Aprés le Cubisme, escrito que sentará las bases de la Vanguardia purista. Para entender la importancia de esta relación, conviene analizar brevemente los rasgos y la formación de ambos artistas. En 1917, fecha de su encuentro en casa de August Perret, Ozenfant es ya un pintor de prestigio, de fuerte personalidad y marcada manía por el orden, cuya extensa cultura artística hace de él una autoridad en la materia. De Paul Klee a Picasso, de Schoenberg a Milhaud, el círculo de sus amistades es muy amplio. Amante de todas las innovaciones, diseña trajes (la creación de una casa pret-a porter femenino le valió las críticas de sus contemporáneos, que lo consideraban una frivolidad), y automóviles y está abierto a cualquier avance técnico, lo que le convierte en uno de los primeros aficionados a la fotografía. De la cámara oscura dice que:

"Había hecho soñar a Leonardo ya que le mostraba la realidad bajo un ángulo nue-

vo, y los ángulos nuevos son los estimulantes de la imaginación y por tanto del arte." (AO/M,p.24)

Por su holgada posición social -su padre tenía una de las empresas constructoras más importantes de Francia- no tuvo que ganarse la vida hasta los 31 años, cuando la muerte repentina de su padre y las desavenencias entre él, su madre y los demás socios de la empresa los llevan a la ruina. Por ello pudo dedicar muchos años a su formación.

En su juventud se había aficionado a la arqueología, y aprendido a valorar la obra primitiva en su autenticidad:

"Las raíces esenciales, los gritos instintivos, las onomatopeyas inmediatas, los símbolos directos de nuestras constantes visuales, morales y afectivas en resumen, los medios puros de nuestro arte, aquellos que actúan siempre que existen hombres sin convenciones ni esnobismos." (AO/M,p.31)

A los 14 años, la Exposición Universal del 1900 le descubre la pintura impresionista. Más tarde se instala en San Sebastian donde estudia con los Dominicos hasta 1904 en que vuelve a San Quintin, su ciudad natal; allí estudia dibujo en la escuela municipal de dibujo "Quentin- La Tour" donde aprende a trabajar sobre todo el pastel. Pasa un verano en Laren, colonia de artistas cercana a Amsterdam lo que le permite conocer a fondo la pintura holandesa. Continúa sus estudios en el

curso de "Arte Decorativo" de P. Verneuil en París, y realiza su primera exposición en 1908 en la Société Nationale des Beaux Arts, fundada por Puvis de Chavannes y Rodin. En esta época pinta paisajes de inspiración simbolista (ciel de panache (1909)). Sus preferencias artísticas van de Rembrandt, Claude Lorrain, Delacroix e Ingres a Poussin, Rodin, Seurat, Cézanne, Rousseau, Signac, al que le une una gran amistad, Kandinsky, Matisse y Picasso, entre otros. Su interés por el arte no se limita a la pintura sino que es muy aficionado a la música, a la literatura y la filosofía. Sin duda la lectura de Maeterlinck y Renan, y la asistencia al curso de filosofía matemática de H. Poincaré son determinantes de su evolución posterior. En 1910 diseña la carrocería de un Hispano Suiza gran Sport del que había comprado el chasis; el coche fué expuesto en el Salón del Automóvil de San Sebastian, en 1911; la novedad de su diseño causó tal impacto que el Rey Alfonso XIII le encargó uno igual.

Se relaciona con los círculos cubistas a través de su amigo el futurista Gino Severini. Hacia el inicio de la guerra, 1914, se despierta realmente su interés por las formas de arte más avanzadas. Durante la guerra, en la que no es movilizado por motivos de salud, frecuenta los cubistas que permanecen en París y de entre los cuales

PANÉ



GYRIQUE

DU

VICOMTE

C Y P R I E N - A Y M A R D - A M O U R

de Viel-Buse

Buse ----- Dieu, sa Bère, le Roy & les Beaux-Arts  
OUI! PRODIGEANT EN L'INCARNATION DE

**DIDYN-AMO**

*Chasseur à l'aveugle*

Buse ----- Le comte Gaudens

Gratrog ----- Wenceslas de Viel-Buse

**DIRULEROYSAMÈRE-ET LES-BEAUX-ARTS**

*Monsieur Pierre Petit*

OR

IL Y AVAIT EU MESSIEUR COURMET  
IL Y AVAIT EU MESSIEUR HANET  
IL Y AVAIT EU MESSIEUR BENEY  
IL Y AVAIT EU MESSIEUR CÉLÈME  
IL Y AVAIT EU MESSIEUR HOUSSÉAU LE DOUANIER  
IL Y AVAIT EU MESSIEURS LES CURISTES ET  
IL Y AVAIT EU MESSIEURS LES FUTURISTES  
IL Y AVAIT \* GÈGE \* EU DES PAPIÈRE PEINTS DE LACER FLEURS NOIRES!

C'EN ETAIT TROP!

MAINES DE BUSE ÉTAIENT LACHÈRES COMME DES ENFANTS: IL AVAIT BEUCOUP ÉTUDE, IL AVAIT ENTELL OYE

- Depuis Claude Lorrain, l'art français est souillé de germanisme.
- Depuis Théodore - Rousseau le douanier, le populisme.
- Un douanier peintre, France, quelle humiliation sans précédent!

DONC:

Le premier d'août mil neuf cent quatorze, comme il y avait des chants de coq, Buse s'engagea parmi les cuirassiers, brayant le cri de guerre ancestral: "Jusqu'au bout et même au delà!"

Dieu absent, le Roy absent, sa mère morte, c'était l'Art de France qu'il entendait venger

IL AVA SA CUISIÈRE, SON CAROLE ET SON PANACHE!  
SES BOTTES, SA JUMENT, FLAMÈRCE SON GRAND BARRE!  
IL MÈLE DE CHEVALIÈRES HYDROLIFIQUES DANS SES

**ESPACE S**

**HÉLAS! HÉLAS! HÉLAS!**

*Vous assistez au Conseil Services et Entourant du*

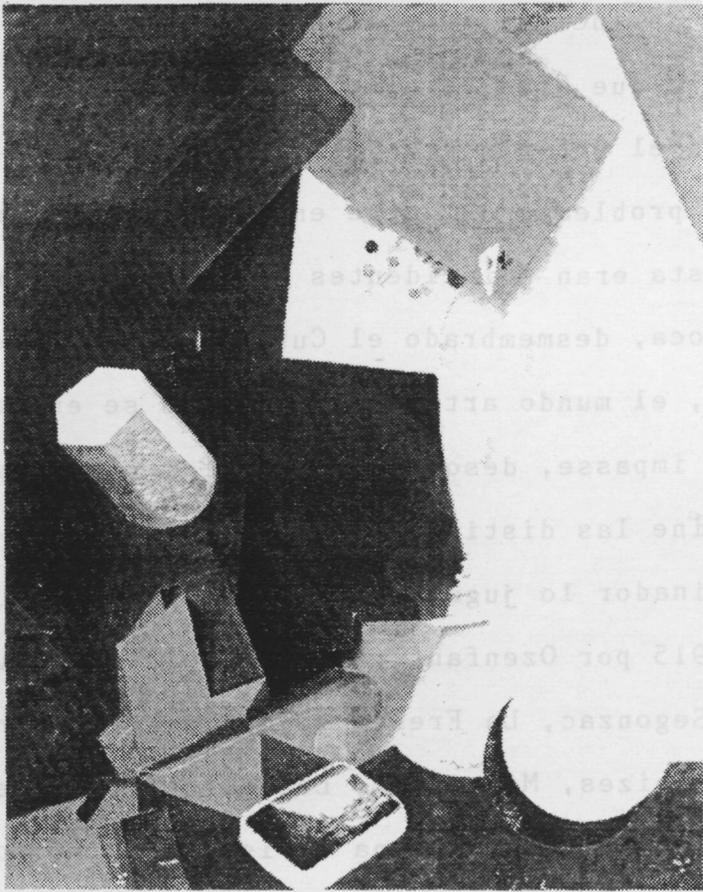
Cyprien - Aymard - Amour de

**VIEL-BUSE**

*Vicomte*

\* O \*

Gris es su principal interlocutor, probablemente debido a que Gris es el más intelectual de ellos. Con él entabla grandes discusiones acerca de los problemas del arte en las que sus puntos de vista eran coincidentes en muchos aspectos. En esa época, desmembrado el Cubismo a causa de la guerra, el mundo artístico parisino se encuentra en un impasse, desorganizado y falto de algo que aglutine las distintas tendencias. Este papel aglutinador lo jugará la revista L'Elan, fundada en 1915 por Ozenfant; en ella colaboran Dunoyer de Segonzac, La Fresnaye, Matisse, Derain, Picasso, Gleizes, Metzinger, Lothe, Apollinaire y Max Jacob. Se trata de una revista escrita por y para los artistas, de aspecto lujoso y tipografía cuidada, que trata de mantener viva la polémica del arte durante el transcurso de la guerra. En el primer editorial la revista anuncia como objetivo "la propaganda del arte francés". En sus inicios carece de intencionalidad estética definida, si bien su título "impulso" sugiere la idea de dinamismo y optimismo, de iniciar algo nuevo. Ozenfant publica en ella sus investigaciones sobre lo que él llama la "psicotipia", que consiste en hacer participar a los caracteres tipográficos en la expresión del pensamiento y de los estados de ánimo, y no utilizarlos únicamente como signos convencionales. En el nº8 (enero 1916) la revista se define como "Revista de vanguardia de las investigaciones del Arte y del Espíritu"



Ozenfant

.. "Composition avec polyèdre flotant"

1916-17 (0,92x0,73 mts.)

.. "Graphisme et volumes"

1916 (0,73x0,92 mts.)

y refleja un cierto reagrupamiento a su alrededor de los artistas del momento: Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Matisse, Braque, Gris y Perret.

François Ducros, en un artículo sobre Ozenfant y la estética purista, realiza un análisis de las tendencias artísticas que se manifiestan en L'Elan, y llega a la conclusión de que pueden diferenciarse dos de ellas: el mantenimiento del Cubismo y la aparición paralela de una tendencia al clasicismo.

En 1916 se publica el último número, el nº10 que incluye un artículo de Ozenfant "Notes sur le Cubisme" en el que acota el Cubismo entre los años 1908 y 1914, lo define como "super cezannismo" tratando de provocar un debate sobre la idea cubista al poner en evidencia la crisis del movimiento, a su vez que reflexiona sobre la evolución general de la pintura. En este número publica algunas de sus obras, Composition avec polyédre flottant (1916) ó Graphisme et volumes(1916), en las que se puede apreciar cierta utilización del repertorio cubista, aunque a través de planteamientos más cercanos al futurismo. En las "Notes sur le Cubisme" aparece ya el término Purismo.

"El Cubismo ha realizado ya en parte su intento purista de limpiar el lenguaje plástico de términos parásitos, como Mallarmé intenta hacerlo con el

lenguaje hablado. El Cubismo es un movimiento de Purismo." (AO/M,p.94)

En mayo de 1917 conoce a Charles Edouard Jeanneret y, como afirma en sus memorias, a partir de esta fecha empieza para ambos una nueva vida.

Charles-Edouard  
Jeanneret  
(1887-1965)

Los años de formación de Jeanneret se desarrollan en la Chaux-de-Fons, su ciudad natal, en cuya escuela de arte ingresa a los trece años. Durante diecisiete años alternará estudios y viajes y formará parte del cuadro docente de la escuela. A la Chaux-de-Fons no llegan los ecos del Cubismo; el Art Nouveau es la fuente que utiliza su maestro L'Eplattenier como base de su método de enseñanza, poco académico en el sentido Beaux Arts, basado principalmente en la observación y el contacto con la naturaleza. Los alumnos de L'Eplattenier estudian, analizan y dibujan los elementos de la naturaleza, para luego reducirlos a esquemas geométricos. Este tipo de formación, tan distinta de la de Ozenfant, le permite no obstante interesarse en temas como la geometría o la exactitud que formarán el núcleo de su aportación al Purismo, formulados no obstante bajo una óptica distinta.

Jeanneret se inicia en el oficio de grabador de cajas de relojes y en 1902 un reloj cincelado

por él es premiado en la Exposición de Artes Decorativas de Torino. En 1906, L'Eplattenier ve la necesidad de crear en la escuela un "curso superior" para ampliar el campo de conocimientos de sus alumnos más aventajados, entre los que se encuentra Jeanneret, y los inicia en la arquitectura, decoración monumental y diseño de interiores. En 1905 Jeanneret ya habrá realizado su primera obra arquitectónica, la "Ville Fallet" cuya fachada está decorada según un Art Nouveau geometrizado.

En 1907, año en que Picasso pinta las "Demoiselles d'Avignon", Jeanneret inicia una serie de viajes en los que va descubriendo diferentes aspectos del arte y de la arquitectura. En primer lugar viaja a Florencia, donde conoce la arquitectura y el arte medievales, pero es sobre todo la Cartuja de Ema, del siglo XV, la obra que más le influenciará y que puede reconocerse en muchas de sus obras. La forma del claustro, las relaciones de las celdas, entre ellas y con el exterior, son temas que se repiten a lo largo de su vida. De Italia va a Viena donde en 1908 visita a Joseph Hoffman, quien incluso le ofrece trabajo. De Viena se dirige a París. En París toma contacto con Perret, hecho esencial que marcará su desarrollo. Trabaja con Perret y se interesa en las nuevas formas arquitectónicas surgidas del uso del hormigón armado. En una sociedad representada por

la academia y los pastiches de distintos estilos, Perret es un personaje clave de la modernidad. Las nuevas propuestas de arquitectura cobran de pronto sentido para Jeanneret, no así las pictóricas ya que parece que por estas fechas se escandaliza ante una exposición de Matisse. Con Perret descubre la insuficiencia de su formación y dedica todo el tiempo libre a visitar museos y a frecuentar bibliotecas a fin de consolidar su cultura.

En 1910 viaja a Munich donde conoce a Behrens, Muthesius y Tessenow. Su primer escrito data de 1910. Es un artículo titulado "Estudio del movimiento de arte decorativo en Alemania", realizado por encargo de la escuela de arte de su ciudad. En este informe analiza la situación del arte en Alemania comparándolo con Francia. Para Jeanneret, en Alemania nace una nueva estética industrial que ofrece un valioso repertorio de formas puras; concluye así:

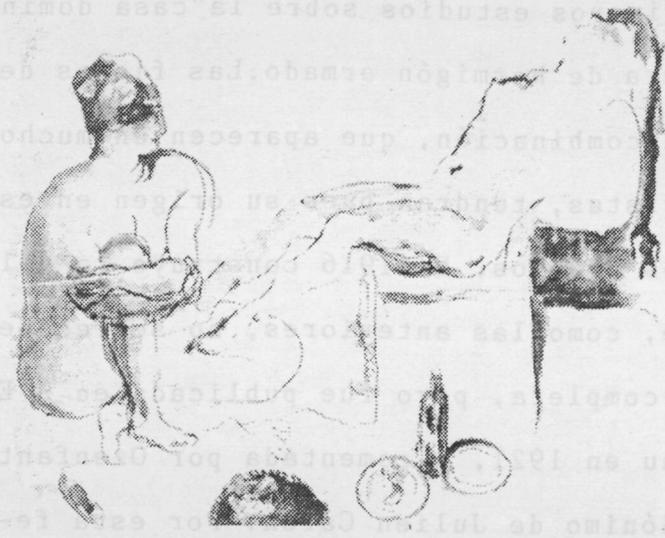
"Alemania es un libro de actualidad.  
Si París es el hogar del arte, Alemania es la gran fábrica". (SVM/LC,p.47)

En 1911 realiza el "viaje a Oriente" que explica con detalle en el libro del mismo título que, escrito ese mismo año, no revisará y publicará hasta 1965. En 1912 construye dos casas, la Jeanneret y la Favre-Jacot, en las que se aprecia la influencia de Hoffman y Behrens. En 1914 rea

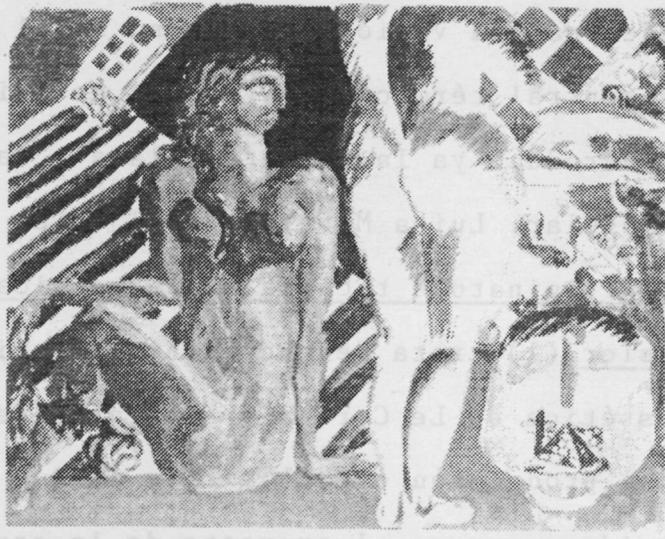
liza sus primeros estudios sobre la "casa domino", en estructura de hormigón armado. Las fichas de dominó y su combinación, que aparecen en muchos cuadros puristas, tendrán pues su origen en estos estudios previos. En 1916 construye la villa Schwob, que, como las anteriores, no se recoge en la obra completa, pero fue publicada en L'Esprit Nouveau en 1921, y comentada por Ozenfant con el seudónimo de Julien Caron. Por esta fecha trabaja también en una empresa de hormigón armado, donde realiza varios proyectos. En el proyecto de central térmica y viviendas de Sainte, de 1917, introduce ya la cubierta plana y la planta rectangular. Luisa Martina Colli en su libro Arte, Artiginato e tecnica nella poetica di le Corbusier (1) trata de encontrar las raíces de la estética de Le Corbusier a través del estudio de su producción e influencias de juventud. Considera que en el proyecto de la central térmica Le Corbusier manifiesta por vez primera su idea de la nueva sociedad: la fábrica como núcleo generador de relaciones sociales distintas.

1917 es un año intenso para Jeanneret; trata de montar su primera fábrica "Alfortville", que fracasa como primer intento de realizar una síntesis entre arte e industria. El mismo año se interesa por el taylorismo y las teorías sobre la organización y la división del trabajo; con-

liza sus p... estudios sobre la "casa domo",  
en estruct... de algún ornado. Las de  
domo y su... que aparece...  
cuadros por... en  
los estudios...  
Schov, que, como...  
en la óca...  
que Nouveau en 19...  
con el... de...  
cha... también en una... de...



armado, do...  
proyecto...  
de 1917...  
planta...  
libro Arce...  
di la Corp...  
ces de la...  
acuerdo de...  
vendid... Considera que en el proyecto de la can-  
trial rém... La Corbusier... por vez p...  
meta se... de la nueva...  
como núcleo... de...  
distintas.



1917 es un año...  
montar su...  
casa como...  
sís entre...  
terceros por el... y las... sobre  
la organización y la... del



Ch. E. Jeanneret  
Dibujos. 1917

ceptos como el de eficacia, rendimiento, rigor o estandar, con los que define la actitud purista, proceden sin duda de estas lecturas. También en este año sus cuadernos se llenan de paisajes y desnudos, de líneas ondulantes y gran colorido, que ofrecen la imagen de un Jeanneret expresionista y vital, difícilmente reconocible en su época purista, en la que renegaría de toda su formación anterior, y en particular de estos cuadros y dibujos. Jeanneret es un personaje más complejo que Ozenfant, más creativo y contradictorio; sin duda por ello superará con facilidad su etapa purista. Para él el Purismo nunca será un fin en sí mismo, sino que lo entenderá como su "laboratorio secreto" en el que se gestará la obra arquitectónica posterior. El campo de la pintura, ajeno a cualquier determinismo extra pictórico -económico ó funcional- le permitirá trabajar y desarrollar con rigor los presupuestos puristas, para más tarde recogerlos en las formas de sus construcciones. Jeanneret no procede de forma lineal: crítica ferozmente el "arte decorativo" pero posee una sólida formación como decorador, trabaja con la naturaleza pero prefiere las formas geométricas elementales, pinta escenas eróticas pero se interesa por la forma de vida de los cartujos.

El encuentro con Ozenfant se produce en un momento en que necesita canalizar las ideas dispares que surgen en su cerebro, ordenándolas a fin de

llegar a resultados concretos. Ozenfant al despertar su interés por la pintura, le abrirá el camino por el que conducir sus pensamientos.

Ozenfant y  
Jeanneret  
(1917-1925)

Ozenfant y Jeanneret fueron presentados por Auguste Perret en una comida del grupo "Art et Liberté". Ozenfant en sus memorias sitúa este encuentro en 1917, si bien la mayoría de los autores considera que tuvo lugar en mayo de 1918. Desde el primer momento se establece entre ellos una corriente de simpatía que en pocos meses se convierte en auténtica amistad, colaboración e intercambio de ideas. Ozenfant consigue muy pronto interesar a Jeanneret en el Cubismo, el Futurismo y sus relaciones con el mundo del arte; por su parte Jeanneret le da a conocer los textos de Loos y le comunica sus ideas sobre arquitectura.

En junio de 1918, le escribe una carta, reproducida parcialmente en algunos de los textos sobre Le Corbusier, en la que le manifiesta sus inquietudes; esta carta señala el inicio de su colaboración, colaboración que al principio está dominada por la autoridad de Ozenfant.

"...todo en mi es confusión desde que vuelvo a dibujar. Impulsos extraños lanzan mis dedos hacia la arbitrariedad, mi espíritu ya no dirige...Tengo disciplina en mi trabajo pero no en mi corazón ni en mis ideas. He dejado demasiado libre en mí el habito del impulso. En mi confusión evoco vuestra voluntad tranquila, nerviosa, clara.

Me parece que nos separa un abismo de edad. Me siento en el umbral del estudio, usted se encuentra ya en las realizaciones...Creo que usted está llevando a cabo aquello que en mí se agita de forma confusa." (AO/M,p.102)

Con Ozenfant, Jeanneret se inicia en la pintura; ello le permitía resolver paulatinamente sus inquietudes a la vez que le proporcionaba un modus vivendi. Ambos pasan gran parte del día pintando y comentando mutuamente sus obras. Jeanneret reconoce que:

"Gracias a él empecé a pintar...mis cuadros se han multiplicado a partir de 1918. Con ellos he encontrado la forma de mi arquitectura...de este Purismo he conservado mi primer cuadro, el primero de todos mis cuadros." (AO/M,p.104)

Con esta última frase renuncia explícitamente a toda su pintura anterior a su práctica purista. Su relación se hace más intensa tras pasar una temporada juntos en la finca de Ozenfant; allí éste le muestra sus notas sobre el Purismo y deciden elaborar a partir de ellas un trabajo conjunto en el que tomando como punto de partida el Cubismo, analizar y reflexionar sobre la pintura y la arquitectura para tratar de proponer una alternativa al confusionismo del momento. Nace así Après le Cubisme y también una primera exposición purista a la que sucederán otras. La alteración del orden alfabético en la firma del texto da constancia de la primacía

de Ozenfant sobre las ideas vertidas en el libro.

Muy pronto deciden fundar una revista L'Esprit Nouveau (2) para dar difusión a las ideas sobre pintura y arquitectura que con el paso del tiempo adquieren claridad y consistencia. En estos artículos, en particular los referentes a arquitectura, la iniciativa corresponde principalmente a Jeanneret. Según Ozenfant, se trata de textos

"...provocadores, a menudo enfáticos y de terminología incierta, pero fuertemente interesantes y convincentes."  
(AO/M,p.113)

Por esta razón la firma se invierte pasando Jeanneret al primer lugar. De común acuerdo deciden reservar sus apellidos auténticos para los artículos sobre pintura y estética y utilizar para la arquitectura el de sus respectivas madres; no obstante, dado que el apellido de la Sra. Jeanneret es Perret, Jeanneret juzga impropio utilizarlo y recurre al de un pariente, Le Corbésier que Ozenfant transforma en Le Corbusier (personaje que en la edad Media residía en las iglesias y cuya misión era disparar con ballesta a los cuervos que trataban de ensuciar el campanario). Ozenfant consideraba que el nombre era adecuado ya que Le Corbusier trataba de limpiar, de proteger la arquitectura. Los artículos iban firmados Le Corbusier-Sagnier.

En L'Esprit Nouveau tratan de recoger las propuestas avanzadas en los diversos campos del arte y de las ciencias, dando cabida incluso a aquellas ajenas a la ideología purista, pero que representan o representaron algo innovador en su momento.

Con el final de la revista termina una amistad que se transformará en resentimiento. En realidad, las crecientes desaveniencias entre ambos son la causa principal del final de la revista. Jeanneret estaba entonces entregado de lleno en organizar el pabellón de la exposición de las artes decorativas en el que, bajo el nombre de L'Esprit Nouveau, trataba de crear un marco para sus ideas y proyectos de arquitectura. Ozenfant permanece ajeno a todo este proceso; ello motiva su carta de renuncia a la codirección de L'Esprit Nouveau, en junio de 1925, dando así por terminada su colaboración. Sus malas relaciones alcanzarán el punto culminante cuando Le Corbusier publique los artículos de arquitectura de L'Esprit Nouveau en forma de libro, con título Hacia una Arquitectura (3), y elimine a Sagnier como coautor.

A partir de entonces nunca reanudaran su amistad; Ozenfant continuará anclado en el Purismo y lo convertirá en el centro de sus escritos; por el contrario Le Corbusier silenciará durante algunos años su época purista, hasta que po-

co antes de su muerte explicará en un artículo su participación en él. Ozenfant lo recoge en sus memorias, con un comentario no exento de ironía.

"Ozenfant me embarcó en sus investigaciones, que él mismo llamó Purismo... Este Purismo era una búsqueda de seriedad en la confusión del Cubismo...Entonces decidimos reaccionar contra esto para llegar a encontrar un estilo, dar una intención a nuestros esfuerzos, dar una intención válida, es decir dentro de las formas auténticas y biológicas, y componer con ello, por medio de la geometría, las deformaciones necesarias..."

A lo que Ozenfant añade

"yo no sabía que el Purismo fuese esto..."  
(AO/M,p.107)

No obstante, pese a sus desacuerdos, Ozenfant no dejará de considerar a Jeanneret como un gran artista, ni de reconocerse el mérito de haberle descubierto.

Ozenfant y Jeanneret, dos formaciones distintas, dos personalidades dispares cuya peculiar relación y colaboración a lo largo de ocho años dió lugar al Purismo. Esta relación, iniciada con la admiración hacia el maestro, instalado en el centro de la cultura parisina, pasará por fases de exaltación e intensidad, pero también de odio, envidia y resentimiento.

La ruptura se producirá casi de forma inversa a como se había iniciado la amistad. Para Ozenfant, el resto de su vida estará dominado por la nostalgia del Purismo; su obra posterior será un continuo intento de sublimar sus normas. Para Jeanneret, por el contrario, será el final de un apren-

dizaje y el principio de una nueva existencia. Jeanneret será la crisálida de la que nacerá Le Corbusier arquitecto.

De esta compleja relación nos ha quedado ocho años de pintura purista pero, por encima de todo, un texto que ha marcado profundamente el arte moderno: Après le Cubisme.

### III. 2-APRES LE CUBISME

El texto surge como elaboración de las notas sobre el Cubismo en las que Ozenfant trabajaba hacia al gún tiempo, ampliadas por las discusiones con Jean neret, aportando éste sus opiniones sobre la arquitectura. Para Ozenfant el Cubismo, al que consideraba el único movimiento pictórico nuevo, había caído en un decorativismo carente de intenciones. Para Jeanneret, en 1918 la arquitectura era un arte decadente, pastiche de estilos, en la que los avances técnicos, el hormigón principalmente, abrían la posibilidad de formular una nueva estéti ca, que las obras de ingeniería anunciaban.

El libro empieza con una cita de Voltaire:

"La decadencia se produce por la facilidad de hacer y por la pereza de "hacer bien", por la saciedad de lo bello y el gusto por lo insólito." (OJ/AC, p.11)

Cita significativa con la que ataca a aquellas formas del arte de la época como Dadá ó algunos cubis-

tas, que identifican modernidad con originalidad e individualismo, que desprecian el esfuerzo de quienes persiguen un ideal de perfección. Raynal, en su artículo "Ozenfant y Jeanneret" (4), les atribuye el propósito de impedir la aparición de unos fauves del Cubismo; entendiendo los fauves como un manierismo de la pintura impresionista que desprecian toda técnica y se limitan al gesto capaz de producir la sorpresa.

El libro se reconoce escrito por profesionales de la pintura, si bien su objetivo es el de llegar a ámbitos más extensos. No se ofrece como un libro técnico sino como un conjunto de ideas capaces de iluminar el camino del arte a entendidos y profanos, oscurecido por la profusión de tendencias y la ausencia de normativas. Ozenfant, en Foundations of Modern Art, (5) cita con orgullo Après le Cubisme como el primer libro de arte publicado en Francia tras el final de la guerra, primer Rappel a l'ordre, como reza el título del tratado de Cocteau (6). En 1918 la guerra ha terminado, y con ella una situación conflictiva, intranquila, destructora. Empieza una época con autoconsciencia de que hay mucho por hacer, todo debe construirse de nuevo y no pueden admitirse aquellas posturas que, en cualquier campo, tratan de mantenerse ajenas al desarrollo de los tiempos. Après le Cubisme reflexiona sobre ello, realiza un balance del Cu-

bismo y valora el alcance de sus invenciones.

El libro se estructura en cuatro capítulos. En el primero, "En que punto se encuentra la pintura", se analiza el arte anterior a la guerra, centrándose la reflexión en el Cubismo, tanto en sus aspectos positivos como en los negativos. Ozenfant y Jeanneret se refieren al Cubismo como algo ya acabado, concluido, perteneciente a una época distanciada por el abismo de la guerra; a partir de él remontan el hilo de la historia del arte para definir el papel que juega en ella. Consideran que a partir del romanticismo, el artista se ha aislado del mundo en la búsqueda de lo nuevo, entendiendo como nuevo todo aquello que sorprende y provoca al espectador; es la lucha por lo inédito; en esta búsqueda desprecia cada vez más la técnica, sus recursos se empobrecen y con ello la pintura, ya que para Ozenfant y Jeanneret el arte debe expresar y contribuir el espíritu de su época.

"El arte se debate en la incertidumbre de las estéticas, en la duda de las ideas en la pobreza de la ejecución, en su propio engaño." (OJ/AC,p.32)

El segundo capítulo, "En que momento se encuentra la vida moderna", revisa las ideas que constituyen el espíritu moderno, la necesidad de que el arte conecte con la realidad, el papel jugado por los descubrimientos científicos y la

máquina, tanto porque frente a la mentalidad individualista del artesano crea una conciencia colectiva, como porque al liberar al hombre le permite con más facilidad ocuparse de las cosas elevadas. Sugiere la idea de selección mecánica como actualización mecanicista de la selección natural.

"Al revolucionar el trabajo, la máquina siembra el germen de las grandes transformaciones sociales; imponiendo al espíritu condiciones diferentes, le prepara una nueva orientación." (OJ/AC,p.26)

Para los autores, únicamente las obras de ingeniería participan del espíritu moderno. Definen como características de este espíritu la idea de universalidad, de precisión, de intelectualidad entendida como reflexión. El cambio radical producido en la ciudad y en las condiciones sociales genera nuevas necesidades. Su defensa de la ciencia no debe ser entendida como la ingenua presunción de que ésta va a resolver los problemas del arte, ni tan solo de que el arte deba nutrirse de imágenes maquinistas; ni las máquinas de algunas obras de Duchamp, ni la transcripción literal del dinamismo en los futuristas, son auténticas obras de su tiempo. Ozenfant y Jeanneret ven en la ciencia la idea de un nuevo estado del espíritu que proporciona un conocimiento más profundo de la naturaleza y sus leyes. La ciencia es un elemento del espíritu moderno.

Après le Cubisme es un libro optimista, que reconoce la singularidad y la importancia del momento que vive el arte, contradictorio pero lleno de estímulos, en el que

"el instinto, el balbuceo o el empirismo se sustituyen por los principios científicos de análisis, organización y clasificación." (OJ/AC,p.27)

El tercer capítulo, "Las leyes" trata de descubrir los mecanismos que permiten construir la obra de arte y adecuarla a los tiempos. Para ello debe recoger de la ciencia el rigor y la precisión y aplicarla a la búsqueda de la belleza. Para los autores, arte y ciencia tienen el objetivo común de "convertir el universo en ecuación". La diferencia entre ambos estriba en que, mientras la ciencia actúa sobre datos probables y variables el arte lo hace sobre un dato absoluto, la belleza. Mediante la aplicación del método científico, inducción, análisis, concepción y reconstrucción, se obtiene el conocimiento del orden de la naturaleza. De este orden se extraen las leyes del arte, el mecanismo de la emoción, el análisis de los invariantes.

"Las leyes no son una limitación, son la armadura fatal, pero inmovible de todas las cosas. Una armadura no es un obstáculo." (OJ/AC,p.34)

Las leyes son -a su juicio- construcciones humanas cuyo orden coincide con el de la naturaleza entendida como engranaje perfecto, como máquina compleja construida sobre una geometría elemen-

## LE PURISME

LE PURISME N'ENTEND PAS ÊTRE UN ART SCIENTIFIQUE,  
CE QUI N'AURAIT AUCUN SENS.

\*  
Il estime que le Cubisme est demeuré, quoi qu'on en dise, un art décoratif, ornemanisme romantique.

\*  
Il y a une hiérarchie dans les arts : l'art décoratif est au bas, la figure humaine au sommet.

\*  
La peinture vaut par la qualité intrinsèque des éléments plastiques et non par leurs possibilités représentatives ou narratives.

\*  
Le Purisme exprime non les variations, mais l'invariant. L'œuvre ne doit pas être accidentelle, exceptionnelle, impressionniste, inorganique, protestataire, pittoresque, mais au contraire générale, statique, expressive de l'invariant.

\*  
Le Purisme veut concevoir clairement, exécuter loyalement, exactement, sans déchets ; il se détourne des conceptions troubles, des exécutions sommaires, hérissées. Un art grave doit bannir toute technique trompant sur la valeur réelle de la conception.

\*  
L'art est avant tout dans la conception.

\*  
La technique n'est qu'un outil, humblement au service de la conception.

\*  
Le Purisme craint le bizarre et l'« original ». Il recherche l'élément pur pour en reconstruire des tableaux organisés qui semblent être faits par la nature-même.

\*  
Le métier doit être assez sûr pour ne pas entraver la conception.

\*  
Le Purisme ne croit pas que retourner à la nature signifie retourner à la copie de la nature.

\*  
Il admet toute déformation si elle est justifiée par la recherche de l'invariant.

\*  
Toutes les libertés sont acquises à l'art sauf celle de n'être pas clair.

PARIS, 15 OCTOBRE 1918.

tal que se repite invariablemente. Al analizar los mecanismos de la emoción, revisan estas formas elementales para describir las sensaciones que provocan.

El último capítulo, que repite el título del libro, define la propuesta purista identificando el término con el atributo característico del es píritu moderno. El Purismo se esboza en una serie de trece puntos que para Ozenfant constituyen un auténtico decálogo. Estos puntos son la conclusión del análisis de las leyes naturales bajo el punto de vista plástico, del papel del tema, la forma, el color, las proporciones, las deformaciones y los efectos. Ante cada uno de estos aspectos se define la actitud purista y se enuncian los principios. La matemática está presente a lo largo de todo el capítulo; el número como base de la belleza y el hormigón como técnica que permite el cálculo riguroso.

La singularidad del libro reside en el entendimiento del proceso de creación artística como trabajo intelectual en torno a los problemas de la forma.

El libro fue presentado junto a una primera exposición de obras de los artistas, quienes reconocían que las obras no estaban al nivel de la teoría: si bien sus ideas eran claras no lo era tanto el mecanismo capaz de comunicarlas plásticamente. Realizaron también un cortometraje titulado

"Après le Cubisme le Purisme" que fue proyectado a continuación de un documental sobre el Cubismo y provocó el abandono de la sala por parte de los pintores cubistas.

A lo largo de las páginas siguientes analizaré detenidamente el Purismo y sus leyes que, formuladas en Après le Cubisme se desarrollan y definen en L'Esprit Nouveau y se resumen en Foundations of Modern Art de Ozenfant y Hacia una arquitectura de Le Corbusier.

La crítica  
al Cubismo

Après le Cubisme pretende desmitificar el Cubismo; para ello demuestra como en muchos aspectos el Cubismo no es radical, revolucionario, sino simplemente un paso más, un pequeño paso en la evolución del arte a partir de Cézanne. Así a la afirmación comunmente aceptada de que el Cubismo es el primer arte para el cual el tema del cuadro no es relevante, oponen el hecho de que la descripción ya es sometida a las exigencias de la plástica en pintores como Ingres, Courbet, Cézanne, Seurat y Matisse.

"Todos ellos han demostrado sobradamente la casi indiferencia por el tema entendido como anécdota; es decir que la condición primordial del arte plástico no es la imitación sino la calidad de los aspectos de la materia." (OJ/AC,p.13)

En los pintores citados se observa un claro predominio de lo plástico sobre lo descriptivo, si

bien la existencia del tema provoca en los espectadores unas resonancias capaces de desencadenar el mecanismo de la emoción. Por su parte el Cubismo cuando prescinde del tema convierte al cuadro en algo puramente ornamental, en una especie de tapiz, de arabesco incapaz de provocar sensaciones elevadas. Los autores identifican la idea de "pintura pura" de los cubistas con la de "arte ornamental" y no con la de "arte puro" como estos pretenden. El arte ornamental no tiene por objetivo la belleza sino únicamente el placer de los sentidos; es un arte basado en las sensaciones primarias inmediatas.

Pero la mayoría de las obras cubistas no llegan a un estadio de total abstracción en el cual los objetos de partida, no entendidos como tema en el sentido clásico del término sino como estímulos, son irreconocibles. La crítica que Ozenfant y Jeanneret hacen a estos objetos es la de que en lugar de utilizar elementos tipo, de los que extraen leyes generales, los cubistas muestran siempre aspectos accidentales anecdóticos de esos objetos, casos singulares que no permiten deducir el tipo. Las pipas cuadradas y las botellas triangulares transgreden las respectivas ideas generales de pipa y botella. El cuadro cubista se plantea como una deformación, con lo que se evita la misión del arte que no es deformar sino utilizar formas universales fácilmente comunicables.

Otra de las críticas de Ozenfant y Jeanneret al Cubismo es la de permanecer ajeno a su época, de ignorar los avances científicos y técnicos, de ser un arte individualista; en realidad, de ser una manifestación más del arte romántico.

"No se trata de someterse a la época sino de ser de la época, de trabajar con y para ella". (AO/M,p.105)

En el Cubismo predomina la idea de modernidad asociada a lo insólito, a la voluntad de ser original por encima de todo. Para Ozenfant, el querer ser de su tiempo lleva implícita la voluntad de perdurar a lo largo del tiempo. De ahí que considere que el Cubismo con su asistematicidad sea un arte sin posibilidades de futuro.

La crítica se hace más dura cuando se extiende a los seguidores del Cubismo, ya que entiende que si bien los grandes maestros han realizado aportaciones valiosas al panorama artístico, no así el innumerable grupo de pintores llamados cubistas, de espíritu poco crítico y que han convertido en apariencia, en maquillaje, aquello que los maestros habían obtenido tras costosas reflexiones y elaboraciones. Ozenfant, en diversos artículos aparecidos en L'Esprit Nouveau y sobre todo en Foundations of Modern Art trata de forma distinta a Picasso del resto de los cubistas. Para él, Picasso es el auténtico creador, el gran artista poseedor del don de la forma y del sen-

tido del color.

"Las licencias aparentes de Picasso le están permitidas ya que se trata de abreviaciones y de síntesis; retomar tal cual "las fórmulas de un maestro" es componer un libro recortando en los textos las frases que a uno le gustan, es pretender hacer un árbol pegando a un tronco ramas tomadas de aquí y de allá."  
(LEN nº13 Picasso)

Pero admite también que no puede atribuirsele a él solo la paternidad del movimiento: en realidad, a su juicio, la evolución lógica de la pintura así lo exigía; las experiencias de algunos artistas actuaron de catalizador.

Ozenfant y Jeanneret revisan también algunas de las críticas que comunmente se hacen a los pintores cubistas para llegar a la conclusión de que casi todas ellas son fruto de una mala interpretación de sus intenciones. Ante las críticas Ozenfant y Jeanneret consideran que existe un gran desconocimiento del Cubismo ya que la crítica en general lo alaba a causa de sus errores y lo rechaza por sus cualidades. Por ejemplo, al Cubismo se le tiene por un arte obscuro, no transparente, carente de un tema que lo explique; no obstante, si se entiende el cuadro como un tapiz, como un trabajo puramente geométrico, no puede ser tachado de oscuro si los colores son bellos y su distribución adecuada. A este halo de oscuridad que rodea la obra cubista contribuye sin duda la idea de la cuarta dimensión, procedente de Apollinaire y otros teóricos del Cubis-

mo; la asimilación grosera de la consideración del paso del tiempo ó de la idea de simultaneidad a unas determinadas propuestas plásticas en dos dimensiones, se interpreta por los teóricos como la cuarta dimensión, que permite plasmar en la tela objetos alejados en el tiempo ó en el espacio. La cuarta dimensión no es más que una interpretación superficial y errónea de un concepto matemático. Los teóricos del Cubismo prometen y aseguran intenciones que los pintores no saben ni pueden satisfacer; a estos la crítica principal es la de que en algunos casos se dejan impresionar por sus teóricos y tratan de dotar de trascendencia a obras que en realidad no pueden tenerla.

También los títulos de las telas, puestos en muchos casos a posteriori, entorpecen la clara comprensión. De todos modos, en el libro se afirma que, en muchos casos, la intención de esos títulos era la de "exciter le bourgeois". En ciertos cuadros de aspecto abstracto el título es muy concreto, y el espectador trata sin éxito de reconocerlo en la tela. En ella los objetos identificables como cifras o inscripciones, están utilizados por sus propiedades plásticas; del mismo modo, si se atisba en ella alguna silueta relacionada con el título, la relación será secundaria ya que las formas se utilizan por sus cualidades pictóricas; y no por su significado figurativo.

Apollinaire y en general los escritores contemporáneos al Cubismo, que fueron en realidad sus difusores, tienen gran parte de culpa de su opacidad. Algunos pretendían convertirlo en algo mágico; novelarlo, tomándolo como "tema" de sus elucubraciones poéticas:

"Yo leía los escritos de estética de Apollinaire de los que admiraba sus encantos pero cuyas ideas y sobre todo los razonamientos me parecían mucho menos atractivos y muy poco convincentes; pensaba que un arte limitado pero de alta calidad, como el de los cubistas, merecía una teoría más acorde con los hechos." (AO/M,p.94)

En realidad, tanto para Apollinaire como para Cocteau o Reverdy, interesa más la figura de Picasso o Braque que la evolución de sus intenciones artísticas.

La teoría cubista no exista como sistema conceptual previo. Los pintores cubistas han escrito muy poco sobre su propia obra. Hasta 1914, los únicos escritos de que se dispone son aforismos de Picasso, Braque y Gris y el libro Du Cubisme de Gleizes y Metzinger. La teoría cubista es pues una teoría a posteriori, instrumentalizada de forma interesada por los escritores. Ozenfant opina que:

"Desde el punto de vista teórico, el Cubismo sin duda es más un estado de espíritu que una doctrina estética estructurada." (AO/SECP,p.292)

Ozenfant y Jeanneret no entienden el Cubismo co-

mo un movimiento iniciador de una nueva época sino como la conclusión lógica que clausura la pintura del diecinueve, en la que los pintores se preocupaban más por la manera de pintar que por la razón de la pintura. Ozenfant en sus memorias afirma que con el final de la guerra,

"bajo la óptica sin matices de los momentos heroicos del Cubismo, sobre todo del de Picasso, me parecía una pintura sin duda sorprendente, pero para diletantes de una época que la paz hundía brutalmente en el pasado. Las secuelas de la "belle époque" se evaporaban y empezaba una "époque plus belle". (AO/M,p.108)

Aspectos positivos del Cubismo.

Après le Cubisme no solo puntualiza y acota las críticas del Cubismo sino que su mayor mérito reside en ser capaz de hacer una valoración positiva del mismo y al recoger estos aspectos enunciar la propuesta purista en 1918.

El primer mérito del Cubismo es -a su juicio- el de haber liberado el arte del peso de la tradición y de las convenciones, tarea por otra parte iniciada por el Naturalismo, el Impresionismo y el Fauvismo. Todos estos movimientos habían tratado cada vez con mayor intensidad de violar las leyes establecidas, pero siempre dentro del ámbito del arte representativo. El Cubismo concluye este proceso al prescindir incluso del tema del cuadro:

"Uno de los elogios que pueda hacerse a los cubistas es precisamente el de haber tenido la libertad y la inventiva necesari-

rias para buscar, al margen de la facilidad de todas las fórmulas existentes, la expresión de un sentimiento..." (OJ/LEN nº24 "Le Cubisme")

Pero el rasgo más sobresaliente del Cubismo es la valoración de los aspectos plásticos sobre los descriptivos. La ausencia de tema o, mejor dicho, el desinterés por la apariencia de las cosas en favor de su valoración en términos de color y forma, es también, como ya se ha visto, el resultado del paulatino protagonismo de la forma. Para Ozenfant y Jeanneret este proceso arranca de la historia. A lo largo de su devenir se encuentran obras de arte capaces de provocar emociones, de excitar nuestra sensibilidad, aún desconociendo sus intenciones representativas o simbólicas, de crear en nosotros "estados estéticos", como lo hacen algunos cuadros cubistas. Con el Cubismo el cuadro ya no está al servicio de una idea ajena a él, sino que únicamente responde a sus propios propósitos. El cuadro deja de ser el intermediario. Ozenfant así lo define:

"El Cubismo, es la pintura concebida como una relación de formas, que no están determinadas por ninguna realidad exterior a ellas." (AO/FMA,p.76)

Otro logro del Cubismo es el de haber reducido el ámbito de lo feo. Al mostrar armonías y relaciones desconocidas, y hacer que sean aceptadas por el espectador, el Cubismo abre nuevas posibilidades y amplía el campo de la belleza. No obs-

tante este mérito tampoco debe ser exclusivamente atribuido al Cubismo, ya que en el momento en que éste se produce, las tendencias pictóricas en general muestran gran rechazo por la pintura amable y elegante; Cézanne, Matisse y Van Gogh entre otros actúan contra los cánones de belleza establecidos.

Al Cubismo corresponde, indiscutiblemente, y así se lo reconocen Ozenfant y Jeanneret, el haber eliminado de la pintura las formas complejas y recargadas al reducirlas a geometrías elementales. Las obras cubistas pueden ser analizadas en términos de geometrías simples. El Purismo recogerá este gusto por la geometría.

También es valorada positivamente la utilización del color por parte de los cubistas; para éstos el color carece de valor descriptivo y es utilizado en función del juego de tensiones y equilibrios que se establecen según la lógica del cuadro.

Ozenfant, traza una clara distinción entre el período conocido como Cubismo analítico, (1907-1911) y el sintético (1911-1914). En la primera época el Cubismo es entendido como "super cézannismo" es decir como evolución lógica de la pintura a partir de la obra de Cézanne. 1912 es una fecha crucial del Cubismo, ya que en ella Braque y Picasso producen sus cuadros más rigurosos y austeros en los que limitan formas y colores hasta reducirlos al mínimo. En realidad, como ya he ex-

plicado, los cubistas llegan a esta situación un poco a su pesar ya que no hay que olvidar que el Cubismo nunca negó ser un arte representativo, aunque lo fuese de ideas y no de realidades o impresiones. Ozenfant entiende el cuadro cubista de ésta época como:

"El bodegón totalmente liberado del tema."  
(AO/FMA,p.64)

Resulta difícil distinguir entre los cuadros de Braque y Picasso de ésta época. El Cubismo llega así a un cierto universalismo poco acorde con el temperamento individualista de sus autores; esto precipita la invención del collage. Con el collage aparece la idea de cuadro objeto, construido mediante el juego de formas y de colores; el cuadro objeto modifica el mecanismo de la emoción; ésta ya no procede de un elemento exterior reproducido en el cuadro sino de sus propias leyes. Esta segunda época cubista, es rica en innovaciones y propuestas originales, cuya influencia se hará notar en estéticas posteriores. Es el período de máxima libertad, libertad de técnica, de formas; se amplían las gamas de colorido y se afirman las individualidades. Ha pasado ya el momento heroico y la pintura trata de buscar el consenso del espectador; son cuadros cada vez más decorativos y menos cargados de intenciones, de ahí que Ozenfant y Jeanneret los consideren arte ornamental, como de tapicería. Es el mane-

rismo cubista.

Para nuestros autores, en el Cubismo las formas y colores juegan el papel de los sustantivos en el lenguaje. Así como la habilidad del escritor reside en la elección adecuada de las palabras que le permiten expresar con mayor claridad una idea, en el Cubismo el acto de creación está en la correcta elección de las formas y colores y en su combinación, entendidas aquellas como "palabras plásticas". No obstante, en el caso de la pintura no existe un diccionario universal y corresponde a cada pintor establecer su propio vocabulario plástico. Juan Gris será el teórico de este período sintético y a partir de esta teoría -corroborada algunas veces, rebatida otras- Ozenfant elaborará el Purismo; para ello recogerá intenciones del Cubismo, establecidas en la mayoría de los casos de forma intuitiva y tratará de extraer de ellas unas leyes universales; tratará en suma de dotar al Cubismo de una teoría sólida, de un conjunto de reglas que permitan configurar un sistema. El Purismo será en realidad la toma de conciencia de los logros cubistas, de su alcance y de su significado.

En escritos posteriores a Après le Cubisme su valoración será cada vez más positiva. Ozenfant reconocerá lo mucho que le debe y olvidará la virulencia con la que lo atacó en sus primeros escri-

tos. En Foundations of Modern Art afirma:

"He consagrado muchos años de mi vida a defender y explicar el Cubismo y las campañas de L'Esprit Nouveau jugaron un gran papel al reclamar justicia para estas obras, en particular las de Picasso." (AO/FMA,p.84)

Para Ozenfant, cuando escribieron Après le Cubisme el Cubismo pertenecía ya a la historia de la pintura y por ello se permitieron analizar, de forma que ellos consideraban objetiva, sus errores, sus aciertos y señalar su influencia en las distintas escuelas de vanguardia, Neoplasticismo, Suprematismo y Purismo. El Cubismo supone la primera actitud moderna frente al arte.

Para Ozenfant,

"El Cubismo duró solo un momento". (AO/FMA, p.52)

Pero fue capaz de volver a encaminar a la pintura por el único camino posible, el de la poesía.

.

### III. 3- EL PURISMO: DEFINICION, TEXTOS

El Purismo trata de poner orden en las ideas del Cubismo, de eliminar de este todo lo que tiene de oscuro y subjetivo para poder formular un nuevo sistema estético. El último capítulo de Après

le Cubisme define someramente sus rasgos principales, que serán desarrollados con detalle en diversos artículos de L'Esprit Nouveau, en particular en "Le Purisme" (7).

El Purismo pretende enunciar principios, sintetizar ideas y proponer aspectos concretos de la creación pictórica. Para Ozenfant y Jeanneret, el Purismo es el heredero directo del Cubismo, pero su estética no es intuitiva sino fruto de la reflexión acerca de los problemas del arte. A partir del Cubismo, el Purismo plantea como objetivo la búsqueda de la universalidad, de una estética basada en principios de orden superior, espiritual. Para llegar a ello, analiza las sensaciones que la obra de arte -sus formas y sus colores- producen en el espectador, al margen de los contenidos representativos o simbólicos de la obra. La intención del cuadro purista no será la de "representar" algo sino la de desencadenar en el espectador determinadas sensaciones mediante la combinación de formas y colores. El Purismo entiende la obra de arte como:

"Un dispositivo imperativo destinado a provocar en el espectador el estado físico-psicológico pretendido por el artista." (AO/SECP, p.298)

El Purismo va en busca de las constantes, de las reacciones universales producidas por las sensaciones, a fin de establecer un "teclado de expresión"; el artista purista deberá trabajar en ba-

se a este teclado a fin de que la obra así constituida transmita las sensaciones pretendidas. Este teclado se formará mediante la combinación de formas elementales y gamas de colores. El Purismo pese a su raíz intelectual es un arte sensorial, que se dirige a los sentidos. El cuadro purista se entiende como la "máquina de emocionar".

"La pintura es una máquina que transmite sentimientos. La ciencia nos ofrece una especie de lenguaje psicológico que nos permite producir en el espectador reacciones fisiológicas precisas; esto es lo que constituye la base del Purismo." (OJ/L'AV 1927 p.14)

Al tratar de conmover, de emocionar, el Purismo se aleja de la pintura "ornamental" cuyo objetivo es complacer; las sensaciones producidas por el Purismo no son necesariamente agradables, en ocasiones irritan o causan desasosiego.

El Purismo utiliza en muchos casos la terminología científica; términos como precisión, rendimiento, selección mecánica, cuantificación de las sensaciones etc... aparecen a menudo en sus textos. De ello no debe deducirse que el proceso de producción de la forma se realice mecánicamente, de que se trate de un arte científico, ya que el arte y la ciencia persiguen distintos objetivos. El Purismo no realiza un análisis "científico", exhaustivo y sistemático de los elementos sino que únicamente trata de definir y acotar aquellos cuyo potencial plástico es sugerente.

La geometría, con sus formas puras, cuadrado, círculo y triángulo permite el control de las sensaciones; la geometría pues estará en la base del análisis purista. El concepto de belleza se identificará en muchos casos con el de forma pura.

Ozenfant y Jeanneret al definir el Purismo son conscientes, y así se refleja en sus escritos, de la singularidad del momento en que se encuentran, de que se dan las condiciones para que el arte pueda dar un paso de gigante.

Frente al Cubismo, cuyos títulos sugieren distintas lecturas al espectador, el cuadro purista se presenta como algo concluso, que empieza y acaba en el estudio del pintor; a él corresponden todas las decisiones y el papel del espectador será solo el de resonador, entrará en vibración con el cuadro sin añadirle ni descubrirle nada. El artista controlará las reacciones provocadas por los estímulos visuales.

Si la universalidad es su objetivo, el rigor es su forma de actuar; por ello valoran los atributos de la máquina, la precisión, la economía, la ausencia de desperdicio. Ya en L'Elan, nº9, Ozenfant publicaba un artículo de André Lhote titulado "totalisme" en el que se refería al "espíritu mecánico" e identificaba la civilización moderna con la aparición de la máquina, entendida como fenómeno espiritual en tanto que repro-

duce el modelo del pensamiento del hombre. Ozenfant asume también los valores de la máquina transformándolos en cualidades estéticas. La universalidad y el rigor pretenden hacer del Purismo un arte auténtico situado por encima de modas y gustos y con voluntad de permanencia.

El término Purismo fue escogido por Ozenfant y Jeanneret por sugerir claridad, ausencia de lo superfluo, rigor. Ozenfant en sus memorias afirma que tal vez hubiese sido más adecuada la denominación de "esencialismo".

Raynal habla así de este movimiento:

"Con verdadera alegría de espíritu celebramos en las obras de Ozenfant y en las de Jeanneret la llegada de una reacción total contra el dominio de la habilidad manual, el culto al encanto, contra todos los elementos cuyos efectos son sin duda irresistibles pero también pasajeros, tan pasajeros como los de las drogas afrodisíacas." (MR/OJ-L'EN n°7,p.46)

Esta actitud, ensalzada por Raynal, fue criticada por la mayoría de sus contemporáneos, que la consideraban poco adecuada a la imagen del artista bohemio; Ozenfant y Jeanneret hacían de sus ideas una forma de vida y por ello eran considerados un tanto mojigatos. Vauxcelles dice de ellos que:

..."pintan ataviados con una levita que lleva un imperceptible ribete blanco en el cuello...quisiera que una mañana ...Ozenfant dijese a Jeanneret "viejo, que te parecería un desayuno en el campo, en Meudon, con dos bellas muchachas?..." (Vauxcelles 1921 cit en AO/M,p.109)

Ozenfant y Jeanneret reconocen en su pintura una tendencia "hacia el cristal" es decir a organizarse como los cristales en el mundo mineral a través de configuraciones geométricas, como resultado del conflicto entre fuerzas internas y externas. Para ellos el Purismo es más que una estética, es una "supraestética" no es una modalidad de arte sino una actitud frente a él y un procedimiento para producirlo. Es el nuevo lenguaje plástico capaz de dar cuenta de la época.

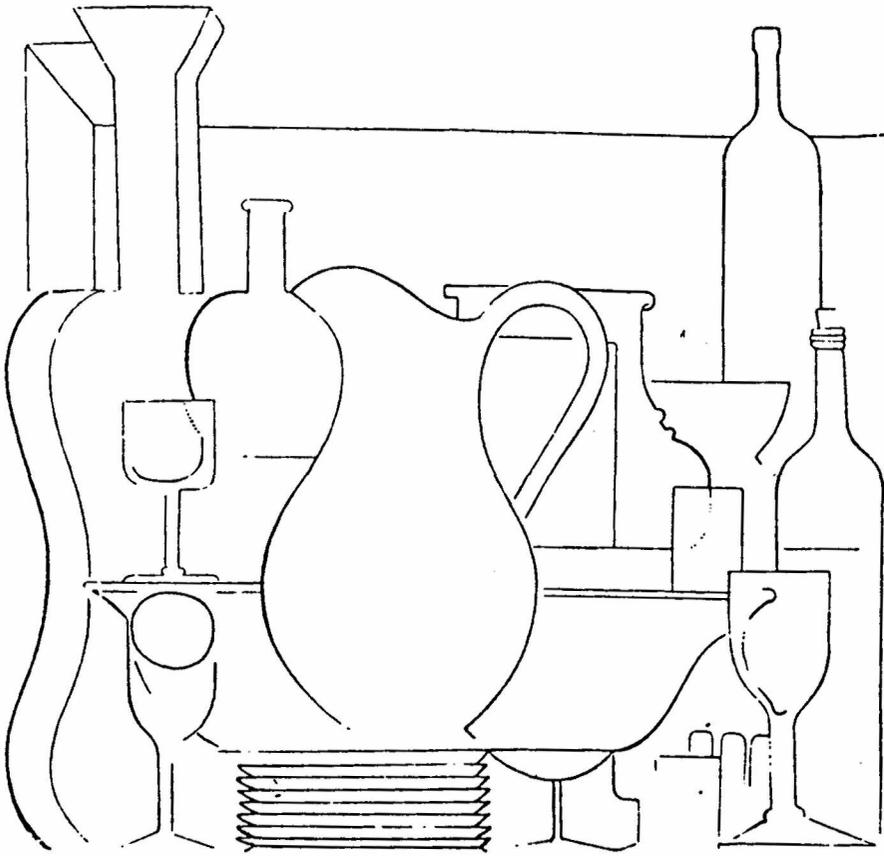
"El Purismo quiere concebir con claridad, ejecutar lealmente, de forma exacta, sin desperdicios; se aleja de las concepciones confusas, de las ejecuciones someras, crispadas."  
(OJ/ALC,p.58)

El Purismo elimina del cuadro todos aquellos aspectos que pueden contribuir a falsear las nociones universales...las deformaciones, la perspectiva, el uso de la luz y la imagen del movimiento hacen referencia a situaciones accidentales, singulares, en tanto que la obra purista es por definición estática y general. Para ello utilizan los recursos del dibujo arquitectónico, la planta, el alzado y la sección, como mecanismos que definen de manera objetiva los elementos. El rigor purista exige también el dominio de la técnica, no para utilizarla como criterio de valoración sino debido a que en el artista que no la domina se empobrecen las concepciones por falta de recursos.

En Foundations of Modern Art Ozenfant compara Dadá y Purismo. Considera que lo único que tiene en común es la voluntad de sanear el arte; pero mientras Dadá lo hace a través de la crítica y la parodia de las viejas formas, tratando de acabar con el arte (pero no obstante sin poder evitar que se produzcan "a pesar suyo" obras de valor debido a la calidad de aquellos artistas), el Purismo lo hace reclamando la necesidad de la disciplina, del orden, en el marco del sistema pictórico. Por ello deduce normas y establece estandars. Edward Fry ha calificado al Purismo como la herejía calvinista del Cubismo. Las ideas puristas tuvieron gran difusión en su momento y muchos críticos la consideraron como la aportación cultural más importante de la inmediata post-guerra. Incluso a Rusia llegan los ecos del Purismo. Boris Ternovietz, director del museo de arte occidental de Moscú escribió en 1930:

"El Purismo ha ejercido sobre nosotros una gran influencia durante los primeros años de la revolución, en la época de la supremacía de las formas abstractas en el arte de la U.R.S.S." (B.T. Formas Paris 1930, cit en AO/M,p.131)

Antes de analizar con detalle los distintos aspectos del Purismo creo necesario referirse al elemento purista como unidad a partir del cual se desarrolla el Purismo. En apartados posterior-



Ozenfant

Dibujo purista, 1925

res volveré sobre el tema del elemento purista al analizar su evolución a lo largo de las obras de Ozenfant y Jeanneret.

#### El elemento purista

El cuadro purista se construye a partir de unos elementos-tipo que se relacionan entre ellos según determinados mecanismos o trazados. El elemento purista es la "palabra plástica" y, como en el lenguaje, a cada palabra corresponde una determinada reacción por parte del oyente o del espectador. Esta palabra plástica debe referirse a elementos universalmente conocidos pues, en caso contrario, precisaría siempre de ir acompañada de una explicación. Por ello el Purismo niega la deformación de los objetos; el objeto purista recupera sus auténticos y eternos contornos. La botella purista no podrá ser nunca triangular, pues se trataría de un objeto singular, en tanto que en el Purismo el elemento es la idea general de botella. Esta vuelta al objeto no debe ser interpretada como un paso atrás en el camino de la abstracción.

Los cuadros puristas, pese a estar formados con elementos totalmente identificables, se plantean de forma mucho más abstracta que los cubistas: únicamente en términos de forma y color; no obstante, por tratarse de formas conocidas, permiten desencadenar en el espectador determinadas sensaciones controladas por el autor. La vuelta

al objeto no es pues una vuelta a la naturaleza, a la copia de los elementos reales, de sus aspectos accidentales; se trata de:

"...una creación pictórica que extrae del objeto-tema sus propiedades orgánicas; tiene por finalidad materializar el objeto en toda su generalidad e invariabilidad... es una creación tanto plástica como lírica, que organiza en un sistema plástico las propiedades físicas, constantes y esenciales de las cosas, de acuerdo con una cualidad especial, difícil de definir con palabras y que es precisamente el estado de lirismo provocado en el artista por las cosas que nos emocionan por su consonancia con el sistema del mundo." (OJ/L'EN nº15 p.1708)

El Purismo utiliza elementos primarios dotados de resonancia secundaria, según explican Ozenfant y Jeanneret al analizar el mecanismo de la emoción. Al entrar en el detalle de las características del Purismo, explicaré este análisis de las sensaciones.

El elemento purista es el resultado de la depuración de la forma de un objeto hasta convertirse en estandar; para alcanzar el sentido deberá establecerse una sintaxis, un sistema constructivo o de relaciones modulares que de unidad al conjunto. Para el Purismo, el acto auténtico de creación reside en la elección de los elementos y de los criterios de relación, es decir, en la idea o "proyecto" del cuadro, en la intención de construir un espacio pictórico; la realización, es decir, la materialización de la idea

no es más que la consecuencia de la concepción, e incluso pudiera ser realizada por otros.

La relación entre los distintos elementos es de carácter espacial, si bien se desarrolla en el marco de las dos dimensiones. No es por ello de extrañar que los mayores logros puristas pueden ser transcritos, elaborados y desarrollados en la arquitectura. La espacialidad de ésta permitirá ampliar el campo de las relaciones. En realidad se trata de una pintura construida, pintura "arquitecturizada" en palabras de Jeanneret, que tiende naturalmente a la tridimensionalidad. Como ya he dicho, el elemento purista se presentará siempre en planta, alzado y sección, recursos propios de la arquitectura. En Hacia una Arquitectura, se recoge la aplicación del pensamiento purista a la arquitectura. Pero es tal vez en "El Espíritu nuevo en la arquitectura" conferencia pronunciada por Jeanneret en 1924, donde queda mejor resumida la arquitectura purista.

Es sabido que Le Corbusier entendía la pintura purista como "el laboratorio secreto" de su arquitectura; pero esta correspondencia pintura-arquitectura debe ser también entendida en sentido inverso; es su idea de arquitectura la que le permite reducir las relaciones espaciales para transferirlas a la tela y considerarla como el

# L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISANT LE 15 DE CHAQUE ANNÉE

DIRECTEUR: PAUL DEBEVERE

ESTHÉTIQUE EXPÉRIIMENTALE  
 PEINTURE - SCULPTURE - ARCHITECTURE  
 LITTÉRATURE - MUSIQUE  
 ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR  
 LE THÉÂTRE - LE MUSIC-HALL - LE CINÉMA - LE CIRQUE - LES SPORTS  
 LE COSTUME - LE LIVRE - LE DÉCOR  
 ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

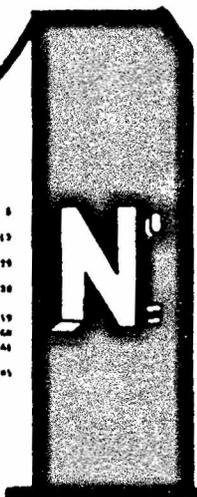
**SOMMAIRE**

L'Esprit Nouveau	
Esthétique générale et la science de l'art.	Valter Benca 5
Notes sur l'art de Neurat.	Reverdin 13
Deuxième de Lyman.	Paul Dreyfus 25
Sur la Plastique.	A. Olszewski 30
La Musique Polonoise.	Henry Fawcett 39
Les deux réels.	68
Praxos.	Yvonne Sicot 41
L'Esthétique de Curcio.	R. Tassin 45

**DANS CE NUMÉRO**

50 photographies et deux reproductions aux trois couleurs.

Trois rappels à MM. les Architectes.	51
Le Cinéma belge.	51
Le Cirque, art moderne.	51
Notes sur les revues 1914-1920.	51
O. de Lucote-Untermyer.	51
Calligrammes (Aphorismes).	51
Les Espérances (Praxos).	51
O. Rostovtzeff-Denisovitch.	51
La littérature de langue étrangère d'aujourd'hui.	51
Voyage Japonais.	51
La nouvelle poésie allemande.	51
Le livre de l'Étude Praxos.	51



Valer Benca les a vaincues et les a vaincues vaincues aux A. Benca.

PREMIER. 6 francs brochant POUR TOUTS PAYS

ÉDITION DE L'ESPRIT NOUVEAU  
 SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS  
 13, QUAI DE FLORE  
 PARIS 12<sup>e</sup>.

campo más útil y adecuado por la experimentación. Para Le Corbusier la pintura es la precursora del arte moderno, ya que

"ha abandonado el muro, la tapicería o la urna decorativa y se encierra en el cuadro, nítida, plena de hechos, alejada de la figuración que distrae. Se presta a la meditación. El arte ya no cuenta historias, sino que hace meditar." (LC/HUA, p.4)

Antes de seguir adelante con el análisis del Purismo, dedicaré unas páginas a las publicaciones a través de las cuales Ozenfant y Jeanneret, ora juntos ora individualmente, lo desarrollaron y acortaron.

#### L'Esprit Nouveau

De la colaboración entre Ozenfant y Jeanneret, afianzada con la redacción de Après le Cubisme, surge la idea de una revista, L'Esprit Nouveau, que se convertirá en el vehículo de difusión de sus ideas. En ella se pretende, además, dar cabida a todos aquellos artistas y científicos interesados en proponer nuevas alternativas a las artes y las ciencias. Para Ozenfant, L'Esprit Nouveau representará la continuación de la tarea iniciada con L'Elan, si bien en este caso la revista se plantea a partir de unas intenciones concretas y definidas. El título, tomado de una frase de Apollinaire, resume las ideas puristas, entendido el espíritu nuevo como espíritu de precisión y economía, testimonio de una nueva época; el Pu-

rismo sería pues una nueva filosofía, una manera nueva de pensar y de sentir.

En la revista conviven figuras de ideas muy dispares, incluso contradictorias, como reflejo del intento de síntesis pretendido por sus autores. Artículos sobre Apollinaire o Marinetti son testimonio de esta voluntad integradora. No obstante no debe entenderse con ello que L'Esprit Nouveau suscriba las ideas de todos sus colaboradores; en ella, tanto Dadá como Futurismo son tratados con dureza, ya que para una revista que se declara de su tiempo, de un tiempo que precisa aportaciones concretas, no son admisibles aquellos movimientos estériles, incapaces de ofrecer alternativas auténticas. L'Esprit Nouveau trata de aunar las ideas de orden y de progreso, se centra en los problemas que considera específicos del arte, los problemas de construcción de la forma, y excluye por tanto todo compromiso ideológico explícito. La polémica con Severini gira en torno al significado de la reducción del trabajo artístico a la lógica de la forma.

"Nosotros no abusamos de nada, y L'Esprit Nouveau, que defiende la lógica experimental, trata de precisar aquello que entiende por tal; antes que nada la búsqueda de los caracteres sensitivos perennes de las formas y los colores y la búsqueda de la propiedad del vocabulario plástico." (De Fayet (OyJ) Les livres d'esthétique, L'EN nº15, p.1750)

La polémica con Picabia está centrada en el aná-

lisis comparativo entre "Je sais tout", revista Dadá y L'Esprit Nouveau. Para Ozenfant y Jeanneret, a pesar de ofrecerse como una revista audáz, "Je sais tout" no es más progresista que L'Esprit Nouveau: es una recopilación de "singularidades" que pretenden ser populares a base de sorprender al lector. L'Esprit Nouveau busca la perfección y por ello nunca puede llegar a ser una revista popular.

Para Jeanneret, L'Esprit Nouveau será el intento de alcanzar la síntesis que la industria le había negado -su empresa Alfortville había fracasado- por medio del intercambio de ideas tecnológicas, económicas, sociales, intelectuales y artísticas.

Este espíritu unificador se comprueba en el empeño de encontrar un lenguaje común para todas las artes, tomando de cada una de ellas los términos más característicos y haciéndolos extensivos a los demás. En ella se dará constancia de los movimientos y tendencias contemporáneas, y se tomará siempre una clara postura respecto a ellos.

De la Bauhaus opinan que:

"Lo que es interesante en las elevadas intenciones de Gropius, es el hecho de aportar a la producción industrial el factor de perfeccionamiento de los estándares. Pero lo que entristece es tener que concluir con que una escuela de arte está en la absoluta incapacidad de mejorar la producción industrial, de aportar estándares. No se dan estándares bellos y acabados." (OyJ Pedagogía L'EN nº19,p.41)

La revista en su encabezamiento mostraba ya la voluntad integradora.

L'Esprit Nouveau

Revista internacional ilustrada de la actividad contemporánea arte, letras y ciencias.

Literatura, arquitectura, pintura, ciencias puras y aplicadas, estética experimental, estética del ingeniero, urbanismo, filosofía, sociología, economía, ciencias morales y políticas, vida moderna, teatro, espectáculos, deportes y hechos diversos".

El primer editorial es una justificación de la revista y una declaración de intenciones, Entre otras cosas, en él puede leerse lo que sigue:

"todo proclama la llegada de un espíritu nuevo y todo hace presentir que entramos en una gran época de arte y literatura. Nuevas formas innovadoras salen a la luz.

En pintura, en escultura, en literatura, en todas partes nacen fuerzas jóvenes y ardientes, animadas de sed de conquista...

El espíritu que presidirá los trabajos de ésta revista es el mismo que anima toda investigación científica. Existen hoy algunos esteticistas que, como yo, creemos que el arte posee leyes como la filosofía o la física...queremos aplicar a la estética los mismos métodos de la psicología experimental, con toda la riqueza de medios de investigación que posee en la actualidad; queremos en suma trabajar para crear una estética experimental." (OyJ/L'EN nº1)

La explicación del Purismo se realiza en algunos casos por analogía. Por ello, en el primer número Bissière dedica un artículo a Seurat; Ozenfant y Jeanneret consideran que Seurat representó la

racionalización del Impresionismo, del mismo modo que el Purismo es la racionalización del Cubismo; en Seurat se reúnen las cualidades del espíritu sistemático y del poeta, de la tradición y de la modernidad. También dedican varios artículos al Cubismo y a cada uno de sus principales artistas: Picasso, Braque y Gris, en los que desarrollan las ideas vertidas en Après le Cubisme de forma más ampliada y documentada.

En el nº 6, Ozenfant reclama la colaboración de Reverdy, ya que se sentía muy identificado con las ideas del poeta de la pureza, el defensor de la idea poesía pura. El artículo lleva por título "La estética y el espíritu."

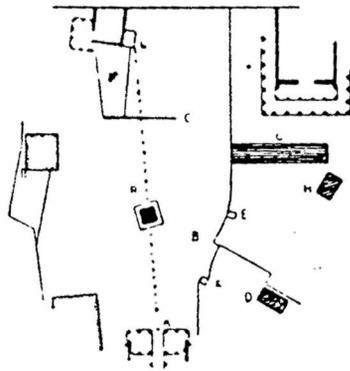
Después de tres años de publicación la revista ha cumplido ya gran parte de sus objetivos, pasa por dificultades económicas y se prevé pues que su duración no será muy larga. Por ello el interés de los escritores se centra en la publicación de los artículos reagrupados por temas en forma de libros. Hacia una arquitectura (1923) recoge los artículos de arquitectura escritos por Le Corbusier-Sagnier. L'Art Decoratif d'aujourd'hui (1925) reúne las críticas a las distintas exposiciones de arte decorativo. La Peinture moderne (1925) agrupa los artículos sobre pintura así como la teoría purista. Urbanisme (1925) es el resumen de la teoría urbanística expuesta en L'Esprit Nouveau. En estos libros se resumen los 28 números de la revista.

Como ya se ha visto las relaciones entre Ozenfant y Jeanneret se deterioran; ésto, unido a los problemas financieros determinan el cierre de la revista a los cinco años de su publicación. Casi inmediatamente Le Corbusier crea otra revista: L'Architecture vivante (8), en la que estan ausentes casi por completo los aspectos teóricos relativos al arte. La revista, con una buena presentación y muchas ilustraciones, tiene como objetivo el dar a conocer al gran público la arquitectura nueva, entendida en su sentido amplio, es decir desde Perret a Le Corbusier.

L'Esprit Nouveau tuvo una gran difusión cultural por ser la primera revista de post-guerra dirigida a un público que, cansado de los excesos Dadá, reclamaba orden y claridad en el arte. Su fracaso económico no lo fue a la larga ya que en 1921 Ozenfant, con gran visión de futuro, compró en la subasta de las colecciones Uhde y Kahnweiler, a precio irrisorio, algunos cuadros de Braque y Picasso así como toda la tirada de 100 ejemplares de un grabado de Picasso inédito. Esta compra se hizo por cuenta de la sociedad de L'Esprit Nouveau y sirvió de compensación a los accionistas al cierre de la revista.

Hacia una  
arquitectura

Se trata de la recopilación de los artículos sobre arquitectura aparecidos en L'Esprit Nouveau, de los que solamente los últimos se pensaron con



la voluntad de construir un libro. Por ello, si bien todos giran en torno a los problemas de la arquitectura, cada capítulo puede ser entendido con independencia de los demás. Al principio de cada uno de ellos se establece el argumento que resume los temas desarrollados en él.

El primer capítulo, "Estética del Ingeniero", valora las formas de las obras de ingeniería por reflejar el principio de economía, por adecuar los resultados a las exigencias empleando estrictamente los medios necesarios. Ello abre el camino a una nueva plástica que el arquitecto debe recoger y utilizar de forma consciente.

El segundo, "Tres advertencias a los señores arquitectos", utiliza imágenes de obras de ingeniería como demostración de la posibilidad de asimilarlas a geometrías simples, y comprobar así que la geometría está en la base de la nueva estética: geometría en planta, que genera volúmenes geométricos controlados o envueltos por superficies dispuestas geoméricamente.

Los autores utilizan el concepto de "plan" que supone la organización en planta en la cual está contenida toda la idea del proyecto, como si se tratase del plan previo de una batalla, y abarca desde la vivienda al barrio y a la ciudad.

En el tercero, "Los trazados reguladores" son definidos como garantía de un orden, como instrumento que establezca con mayor seguridad una

jerarquía entre las partes, pero se recalca el hecho de que nunca pueden ser entendidos como sustituto de la inspiración o como fórmula mágica capaz de asegurar la validez de un proyecto.

En el cuarto, "Ojos que no ven", se refiere a las imágenes de los barcos, los aviones y los automóviles para ejemplificar la adecuación de las obras de ingeniería a los programas exigidos por la vida moderna; en realidad, al observar con atención las ilustraciones, en particular en el apartado dedicado a los barcos, se comprueba que las imágenes de huecos corridos, la repetición de elementos de soporte, las pasarelas, galerías y barandillas serán traducidas de forma literal en la arquitectura de Le Corbusier.

El quinto capítulo, "Arquitectura", revisa las épocas históricas en las que la arquitectura ha adquirido el rango de obra de arte, de obra plástica por encima de su uso concreto. Grecia, Roma y el Renacimiento -en la figura de Miguel Angel- son los hitos que permiten recorrer, a través de similitudes, la evolución de la historia de la arquitectura, y que situaría en último lugar, cronológico no jerárquico, la arquitectura moderna.

"Casas en serie" encabeza el sexto capítulo. Con este título Le Corbusier presenta sus proyectos de viviendas, las casas de estructura "Domino",

la casa Citrohan -analizable como tipo que puede ser agregado tanto en longitud como en altura (inmueble villa)- y, la casa Monol. Insiste en la importancia de la relación frente al tipo, de la capacidad de crear espacios urbanos al establecer jerarquías entre los distintos elementos. Las casas en serie recogen los avances técnicos que permiten su producción de forma repetitiva, pero no obstante con ello no se limita la creatividad del arquitecto sino que se la sitúa a un nivel más elevado; el de la escala Urbana.

Finalmente, el último capítulo "Arquitectura o Revolución" puede entenderse como un resumen de lo dicho en capítulos anteriores: los tiempos han cambiado, la evolución de los cincuenta años anteriores a la guerra ha sido superior a la de diez siglos; por tanto, la arquitectura debe olvidar las formas del pasado y adecuarse a los tiempos, resolver el problema de la vivienda y ayudado por la técnica, formular nuevas propuestas estéticas.

"La arquitectura se encuentra ante un código alterado. Hay una novedad en los ritmos, en las formas, proporcionada por los procedimientos de construcción, una novedad tal en las disposiciones y los nuevos programas industriales, locativos o urbanos, que nos obliga a entender las leyes verdaderas y profundas de la arquitectura, el ritmo y la proporción. Ha habido una revisión de valores, ha habido una revolución en el concepto de la arquitectura." (LC/HUA;p.240)

Para entender esta revolución en arquitectura

"Las consideraciones teóricas que se exponen se guían en experiencias prácticas de largos años sobre el terreno mismo de la construcción.

La teoría pide sobriedad de expresión. No se trata aquí, en modo alguno, de fantasías estéticas o de enfoques según efectos a la moda, sino de verdades arquitectónicas que significan un modo absolutamente nuevo de construir desde la vivienda hasta el palacio.

1 **Los soportes.**—Resolver un problema por vías científicas quiere decir, en primer lugar, distinguir sus elementos. Por esto, en un edificio se pueden separar desde luego las partes que llevan el peso de aquellas otras que no soportan nada. En vez de los cimientos antiguos en que descansaba la obra sin previo cálculo entran en función fundamentos aislados y en vez de muros soportes independientes. Lo mismo los soportes que sus bases se calcularán con exactitud según la carga que van a llevar. Estos soportes se ordenan según distancias iguales y determinadas sin tener en cuenta para ello la disposición interna de la casa. Se levantan directamente del suelo hasta 3, 4, 6 o los metros que sean, elevando así la planta baja. Con esto se libran las habitaciones de la humedad de la tierra, tienen luz y aire; el terreno de edificación queda para jardín, el cual, por consiguiente se desliza por debajo de la casa. Otra superficie igual se gana también en la techumbre plana.

2 **Azoteas-jardines.**—El tejado plano exige en seguida que se le utilice en beneficio de la vivienda, tejado-terraza, tejado-jardín. De otra parte, el hormigón armado pide una defensa contra la variabilidad de temperaturas del exterior. El trabajo excesivo del hormigón armado, se disminuirá manteniendo la humedad latente en el techo de hormigón. El tejado-terraza atiende a las dos exigencias (capa de arena ligeramente humedecida, cubierta con placas de cemento, con césped entre las juntas; la tierra de los lechos de flores en contacto directo con la capa de arena).

De este modo, fluye lo más latente el agua de lluvia, tubos de bajada por el interior de la casa. Con esto queda una latente humedad en el tejado. Estos jardines dan lugar a la vegetación más pujante. Pueden plantarse en ellos sin más, incluso arbustos de 3 a 4 metros de alto.

La azotea-jardín llega a ser así uno de los sitios preferidos de toda la casa. Y es de gran importancia en general, para las ciudades que quieran resarcirse de la superficie empleada en la construcción.

3 **La libre estructura de la planta.**—El sistema de apoyos soporta los pisos y sube hasta el tejado. Los tabiques se colocarán según la necesidad, con lo cual ningún piso se corresponderá con el otro. Se acabaron las paredes maestras, quedando sólo membranas de un espesor voluntario. Consecuencia de esto es la absoluta libertad en la estructuración de la planta, es decir, utilización libérrima de los medios existentes, lo cual permite equilibrar el presupuesto de la obra para construcción de cemento.

4 **La ventana apaisada y corrida.**—Los apoyos y los planos de cada piso forman rectángulos en la fachada, por los cuales penetran abundantes la luz y el aire. La ventana corre de un apoyo a otro, con lo cual se logra una ventana apaisada. Desaparecen la ventana entre largas y las desagradables subdivisiones de ventanas y las ménsulas para balcones. De este modo quedan iluminadas las habitaciones por igual, de pared a pared. Los ensayos experimentales han demostrado que un interior iluminado de este modo, goza de una intensidad luminosa ocho veces mayor que el mismo interior con ventanas altas, aunque los metros de abertura sean iguales.

La arquitectura de todos los tiempos gira al fin de cuentas alrededor de huecos o vanos. De repente, el hormigón aporta, por medio de la ventana apaisada y corrida, la posibilidad del máximo de iluminación.

5 **La estructura libre de la fachada.**—Como el suelo de los pisos avanza sobre los puntos de apoyo como los balcones en todo el edificio, la fachada toda sobresale del esqueleto que soporta. Pierde, por consiguiente, su cualidad de soporte y las ventanas pueden distribuirse a voluntad, sin tener en cuenta el reparto interior. Lo mismo puede tener 10 metros de anchura la ventana de una vivienda, que 200 la de un palacio (nuestro proyecto para el de la Sociedad de Naciones en Ginebra). De este modo, alcanza la fachada una construcción libre.

Los cinco puntos presentados significan una estética fundamentalmente nueva. Ya no nos queda nada de la arquitectura de otras épocas tan poco, como nos puede enriquecer ya la lección de historia literaria de la escuela\* (1)

creo conveniente recurrir a los CINCO PUNTOS SOBRE UNA NUEVA ARQUITECTURA, escritos por Le Corbusier en 1926. Estos cinco puntos -que le Corbusier propone no como tesis a priori sino como fruto de su ejercicio del proyecto- si bien se argumentan como fruto lógico de la aparición de nuevos materiales, técnicas, necesidades de economía, su valor reside, en realidad, en cuanto hay en ellos de premonición de un nuevo lenguaje arquitectónico. Todos ellos podrían resumirse así: los nuevos sistemas estructurales, que permiten separar el soporte de la forma del edificio, dan paso a la utilización de nuevos criterios para configurar plantas y volúmenes: criterios de proporción y jerarquía entre los distintos elementos, sin estar sujeto a limitaciones de orden constructivo. Lo mismo sucede en las fachadas que recuperan su valor de plano abstracto controlable desde principios exclusivamente formales, regulados por mecanismos de verificación como los trazados reguladores. Finalmente, el hecho de poder prescindir de la cubierta inclinada da lugar a la aparición de volúmenes puros, cubos, prismas, formas geométricas primarias, que a su juicio podemos percibir con claridad, sin ambigüedad y, por tanto, son bellas.

Para Colquhoun, Le Corbusier plantea los cinco puntos como reinterpretación de las reglas de la arquitectura clásica en clave moderna: el piloti es la respuesta inversa al podium de la arquitec-

tura clásica, la ventana apaisada es la negación de la tradicional, suprimir la cubierta a dos aguas representa transformar el ático en una habitación al aire libre, la fachada compuesta libremente niega la simetría de los huecos y la planta libre supone relevar a las necesidades estructurales de su función de compartimentar el espacio... Le Corbusier trata, en suma, de sustituir las reglas tradicionales por otras capaces de construir la forma de la arquitectura.

Foundations of  
Modern Art

Ozenfant recoge en este libro de forma detallada y extensa la teoría purista, desde la perspectiva que le proporciona el haber transcurrido ya diez años de la publicación de Après le Cubisme. El mayor esfuerzo del libro es el intento de ampliar el campo del Purismo a las demás artes, con objeto de poder mostrar la universalidad de sus principios. Por ello, y motivado según explica por la contemplación de unas pinturas rupestres en Les Eysies, pretende seguir el desarrollo de la historia para detectar las constantes universales del arte. A ello dedica la primera parte del libro, cuyo título es "Balance". El análisis histórico del libro no pretende ser exhaustivo sino puntual, es decir, se ocupa únicamente de aquellos movimientos o figuras singulares cuya existencia ha sido fundamental para el desarrollo del arte moderno. Las distintas for-

mas de arte, literatura, pintura, escultura, arquitectura e incluso la ciencia, la religión y la filosofía, son estudiadas con detalle. Para Ozenfant, el romanticismo representa el primer paso hacia la modernidad al romper con la tradición y sus normas, y al potenciar el individualismo. En el romanticismo el arte se entiende como creación personal; el artista da primacía a la innovación con objeto de afirmar su personalidad. Hasta el romanticismo el arte había evolucionado muy lentamente ya que las necesidades de orden superior en el hombre eran satisfechas por la religión. A mediados del siglo XIX la religión pierde paulatinamente la primacía de los sentimientos superiores en favor del arte; esto precipita la evolución de los procesos artísticos. En literatura por ejemplo, el salto se produce a partir de Rimbaud, quien por primera vez libera la poesía de la tiranía de la convención poética; al poco tiempo Mallarmé crea una técnica en la que rompe con la sintaxis y la gramática tradicional.

"Como resultado, el lirismo ya no es un estado del sentimiento estimulado por la unión de conceptos lógicos sino un juego de imágenes o fragmentos de pensamiento que a menudo son ilógicos o absurdos. Esto es algo totalmente nuevo; una liberación absoluta." (AO/FMA, p.7)

Esta primera fase de liberación del arte conduce inevitablemente a los excesos, las propuestas desmesuradas, las exageraciones, en aras de esa li-

bertad; la consecuencia lógica es la necesidad de acotar esa libertad, organizarla, encaminarla, eliminar las vaguedades en favor de la concisión. Esto resume la primera parte del capítulo titulado "Desde el diluvio hasta 1914".

La época de la guerra 1914-1918, es analizada a partir de la figura de Picasso y del Cubismo que se aglutina a su alrededor, y criticada en los apartados "Picassismo" y "Picassoides". A continuación analiza la situación del arte en la postguerra, y en ella los movimientos que tuvieron alguna relación con el Cubismo: Dadá, Surrealismo, Neoplasticismo y Purismo, todos ellos comentados y criticados en base a la idea purista. Con ello el Purismo queda definido claramente y situado en su correspondiente entorno.

La segunda parte del libro, "Las artes ilusorias", analiza la situación de las artes en el año 1928, cuando el progreso ha reducido la jornada laboral, la sociedad tiene cubiertas las necesidades primarias y precisa de algo superior, sustituto de la religión, capaz de permitir la búsqueda de la felicidad. Las artes ilusorias, en particular las artes plásticas y la música, son capaces de sustituir la realidad y provocar sentimientos intensos. El hombre necesita tender hacia un ideal elevado, superior, que pueda acercarse a él pero sin lograr nunca alcanzarlo.

"El hombre, al igual que la civilización, entran en decadencia no por haber perdido su ideal sino por haberlo alcanzado."  
(AO/FMA,p.23)

A continuación, analiza las constantes y los mecanismos de las sensaciones en las distintas artes. Para las artes visuales, amplía y completa el estudio de los colores y de las formas desarrollado en L'Esprit Nouveau. La geometría es el vehículo a través del cual se transmiten las sensaciones, el soporte geométrico que estructura la obra. Para Ozenfant, la auténtica obra de arte produce un sentimiento de emoción, no una sensación de placer. En música también las distintas armonías producen sensaciones diversas.

" No existen notas falsas o notas prohibidas o ilegítimas... todos los medios son buenos si contribuyen a producir las sensaciones elevadas de las que he hablado." (AO/FMA,p.308)

En literatura también trata de buscar las constantes, los pensamientos y las sensaciones universales, y llega incluso a afirmar, en contra de la opinión generalizada:

"Sueño con un poema que incluso mejore con la traducción." (AO/FMA,p.311)

Con ello afirma la supremacía de la concepción, de la idea entendida en su generalidad frente a las singularidades propias de cada lenguaje.

## EVOLUTION OF PURISM

A UNIVERSAL law—of greatest economy—dictates that man, like the ass, is tempted to follow the easiest path. Some art critics have found it economical to fuse Purism with Cubism, or even with Neoplasticism.

Mondrian wrote in *Cahiers d'art*, No. 1, Paris, 1931: \*

"... la Néoplastique . . . a continué et le Cubisme et le Purisme."

"... the Neoplasticism has continued Cubism and Purism."

Will this quotation of the father and theoretician of Neoplasticism be enough to confound certain "art historians" who consider Purism as a follower of Mondrian's Neoplasticism?

Purism could not have existed without Cubism, as Seurat would not have existed without Turner and Monet. But Purism can no more be reduced to Cubism than the Neo-Impressionism of Seurat to the Impressionism of Monet. In CUBISM AND ABSTRACT ART<sup>1</sup> Alfred Barr has drawn the following equation:

IMPRESSIONISM : NEO-IMPRESSIONISM = CUBISM : PURISM

Monet	Seurat	Picasso	Ozenfant
Pissarro	Signac	Braque	Le Cor-
<i>Intuitive</i>	<i>Rationalization</i>		busier
<i>development</i>		<i>Intuitive</i>	<i>Rational-</i>
		<i>development</i>	<i>ization</i>

Here: the main steps of Purism:

In my review *l'Elan*, Paris, 1916, I wrote:

"Cubism deserves an important place in the history of the plastic arts because it has already realized part of its purist design, namely, the purging of the plastic vocabulary by sweeping out parasite words as did Mallarmé with language . . ."

But at the time, Cubism, through its shining star Picasso, seemed to have degenerated into a sort of "rococco" Cubism. (It was Alfred Barr who thus

<sup>1</sup> Museum of Modern Art, New York, 1936.

El libro concluye describiendo la evolución del Purismo y proponiendo una nueva teoría, conclusión del desarrollo de las ideas puristas. Se trata de la teoría de las "Preformas" o imágenes preconcebidas (idea de resonancia), que en esencia se basa en la afirmación de que solo es capaz de emocionarnos aquello de lo cual poseemos una imagen en el subconsciente. A partir de ahí sugiere que la calidad de la obra de arte será mayor cuando logre el máximo grado de adecuación de la forma a la preforma; con ello se obtendrá el máximo nivel de eficacia y por tanto de calidad. El libro concluye:

"La búsqueda de la preforma, es decir la búsqueda de aquello que es más básico en el hombre, contribuye a purificar nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, nuestros actos, nuestra vida y su consecuencia mayor será que nuestro arte ganará en humanidad, universalidad y durabilidad." (AO/FMA, p.342)

### III. 4-JUAN GRIS Y EL PURISMO

Al referirse al Purismo resulta imprescindible mencionar la figura de Juan Gris, ya que, incorporado tarde al Cubismo, trata de sistematizarlo, tal vez a causa de su carácter reflexivo, así como a la influencia del poeta Reverdy. El Cubismo de Gris es austero e intelectual y carece de la voluntad de agradar que puede verse en muchas obras de sus contemporáneos; por ello fue reco-

nocido tardíamente. Como ya he dicho, Juan Gris es el eslabón que permite encadenar Cubismo y Purismo. Gris reflexiona acerca de la obra de arte y de la manera en que ésta se produce, como también lo hace Ozenfant, si bien sus procesos lógicos son inversos; Gris parte de formas abstractas, es decir del dominio general, para acabar por dotarlas de un significado concreto, particular y por tanto anecdótico. Gris va de la forma a la imagen, de la regla al objeto; Ozenfant y Jeanneret, por el contrario, parten de objetos concretos, los elementos puristas, para llegar a la abstracción al considerar la importancia de la relación por encima de la importancia de los objetos, convertidos en elementos abstractos. Convierten por tanto la imagen en forma, van de lo particular a lo general, del objeto a la regla. Todos coinciden no obstante en la voluntad de establecer un orden. En L'Esprit Nouveau, Vauvrecy (Jeanneret) define la obra de Gris como "sublime familiar", obra que no pretende ser bella en el sentido de agradable y si bien al principio resulta incómoda al final se gana al espectador a través del carácter doméstico de sus objetos. Para Jeanneret la obra de Gris participa de la razón y de la sensibilidad a partes iguales.

"La obra de Gris, llena de pudor, de "respectability" si se quiere, llega en primer lugar a las fibras especiales de aquellos espectadores, que siendo más profunda y celosamente artistas que pintores, necesitan obtener

de la organización severa del cuadro el alimento para alimentar una sensibilidad más exigente, más ponderable, menos novelesca e impetuosa" (V/L'EN,p.549)

Ozenfant en sus memorias reconoce que en 1922 la pintura de Gris acusa influencias puristas, si bien se opone a ella con sus teorías. De todos modos, reconoce que Gris ejercía sobre él una cierta influencia:

"Yo sufría el efecto de sus obras y como éstas reflejaban ya, sin que el lo quisiera o lo supiera, un poco de mi forma de pensar, y, dado que eran bellas, me servían como confirmación de mis ideas, y sus objeciones me llevaban a perfeccionarlas." (AO/M, p.131)

Sus discusiones se sitúan en torno a la idea del objeto. Para Gris los objetos que aparecían en sus obras eran ilusiones que carecían de entidad fuera del cuadro; Ozenfant le objetaba que toda ilusión es también "alusión", y esta alusión debía referirse a objetos concretos; que el cuadro debe entenderse como la síntesis de dos tipos de visión: la de conjunto y la de los elementos. La relación tendrá sentido siempre que se establezca a partir de objetos que, como las notas de una composición musical, permitan que no "suene falsa".

Hasta aquí he trazado una visión global del Purismo, ahora quisiera explicar con más detalle cada una de sus características y de sus preceptos, que

atienden tanto a conceptos concretos y cuantificables, como la forma o el color, como a conceptos más abstractos e indefinidos como la sensación o el potencial plástico.

### III. 5- UNA NUEVA ESTETICA

La idea de arte      En los escritos analizados Ozenfant y Jeanneret definen el arte como sistema capaz de organizar sensaciones; a todo arte auténtico corresponde un orden estricto, ya que el hombre, en su estado superior, tiende naturalmente hacia el orden. La obra de arte es por tanto una labor de puesta en orden, una creación humana, artificial, distinta de la naturaleza pero no ajena a ella, dado que, para modificarla, utiliza leyes deducidas a partir de la observación de los fenómenos naturales. El artista, emula a Dios en su capacidad para ordenar la naturaleza. Ni las leyes de la historia ni los condicionantes sociales determinan la obra de arte; esta se produce según unas leyes constantes universales propias de la disciplina.

"Una obra de arte es una asociación, una sinfonía de formas constantes y arquitecturadas (construidas), tanto para la arquitectura y la escultura como para la pintura." (OyJ/ "Le Purisme" L'EN n°4, p.370)

El arte moderno sustituye a la religión en su capacidad para satisfacer necesidades superiores del hombre, para ofrecerle las "certezas" que exige su espíritu. La obra de arte debe ser capaz de adaptarse a las exigencias de su tiempo, puesto que las necesidades superiores evolucionan con él; incluso debe ser precursora y adelantarse a estas necesidades. Ozenfant define la ecuación:

"Las necesidades de una época = Necesidades eternas + Necesidades recientes + Necesidades de mañana." (AO/FMA,p.46)

La exactitud y el rigor han de ser las características del arte moderno, como lo son del espíritu científico de la época; arte y ciencia siguen procesos similares, pero ésta última en desventaja frente a aquel , pues:

"El arte es una alma bella dentro de un cuerpo hermoso, la ciencia es un alma pura carente de cuerpo." (O/"Certitude" L'EN nº27)

En arte se utilizan los mecanismos de las sensaciones, constantes y por tanto no susceptibles de perfeccionamiento y así se puede llegar a resultados seguros. La ciencia se basa en la experiencia, es decir, se plantea el futuro a partir del pasado. El arte

por el contrario actua en presente; por ello no trabaja con hipótesis sino con certezas, con aquello que sucede en el "instante vital". La noción de instante vital, en el cual tiene lugar de forma conjunta infinidad de acontecimientos, es más una idea espacial que temporal. La obra de arte, entendida como mecanismo totalizador y constructivo, aglutina diversas relaciones espaciales. La obra de arte así entendida lleva implícita la idea de tridimensionalidad.

"Para arquitecturar se precisa el espacio... admitamos pues al cuadro no como una superficie sino como " un espacio"."  
(OyJ/"Le Purisme" L'EN n° 4, p.374)

En pintura el espacio es virtual, en arquitectura y escultura real. Los puristas reivindicaban el cuadro tradicional, no el fresco, el mural o el cartel. La pintura, al narrarse a si misma, vuelve al estudio del pintor, y se encierra entre los límites del marco. Para ellos la elección del formato del cuadro no es un hecho indiferente ya que condiciona la visión global, y por tanto espacial de la obra. El formato define las dimensiones del plano, en el que la idea de volumen se sugiere mediante la superposición de contornos. La idea totalizadora de arte, la certeza de

las sensaciones, la universalidad de sus leyes, no excluye ni suaviza la concepción de la obra de arte como acto de creación individual, fruto de la sensibilidad del artista, de sus dotes innatas que no pueden transferirse ni comunicarse.

"Respecto al talento personal hay poco que decir; es un don de Dios y no de la estética."  
(OyJ/"Le Purisme" L'EN n°4, p.385)

Para los puristas, la obra de arte produce en el espectador sentimientos elevados; en ello reside su autenticidad. Es el equilibrio perfecto entre sensibilidad y reflexión. Como explica Raynal, para Ozenfant y Jeanneret:

"El arte no pierde de vista los elementos plásticos cuyo respeto exclusivo es la sal vanguardia de un arte elevado. Quieren esencialmente que la sensibilidad intervenga de forma intensa. Pero también quieren que esta sensibilidad no supere sus propios medios, que la imaginación obtenga de ella todos sus recursos, pero que nunca recurra, en caso de dificultad, a una imaginación cerebral que conduciría la obra hacia excesos que corresponden a toda sensualidad excesiva, es decir una fantasía procedente de la razón."  
(MR/L'EN n°7, p.812)

La idea de belleza Ozenfant y Jeanneret con el Purismo tratan de formular una estética objetiva basada en elementos cuantificables y comparables. Para ellos, la idea de lo bello entendido como aquello que "gusta universalmente", que causa placer, es de orden particular, subjetivo y personal, y en ella se entremezclan los conceptos de agrado, seducción y utilidad. Lo agradable no deja mella en el espectador, es el arte ornamental que obedece a la moda y que es considerado un "arte de alquiler". La idea clásica de belleza hace referencia a las aptitudes del espectador y no a las cualidades del artista; por tanto respecto a ella es difícil que exista consenso. La auténtica belleza, por el contrario, es aquella que produce emociones profundas y duraderas; lo bello es para los puristas lo sublime, idea cercana a la de felicidad.

"EL estudio de los aspectos constantes y universales de las sensaciones, de sus cualidades intrínsecas, permite crear una estética sin que en ella tenga que intervenir el juicio de valor "belleza".  
(OyJ/"Esthetique et Purisme L'EN nº4  
p.170)

Estos aspectos universales permiten valorar las obras de arte a lo largo de los siglos; pueden existir diversidad de opiniones acerca del grado de belleza de una obra de arte, pero existe una reacción universal: la obra de arte auténtica nunca deja indiferente al espectador, siempre provoca o modifica su estado de ánimo, pro-

duce una reacción emocional de carácter intelectual. Formas, colores y sonidos actúan con los mismos mecanismos que el dolor o el placer. Es la idea de "belleza sin signo" que incomoda o sublima.

"Lo bello no es sin duda ni el placer ni la ausencia de este, sino una cierta emoción que cada uno en cada caso puede percibir como agradable o desagradable, según sus gustos, pero que sin duda es un estado eminentemente intenso para todos".  
(AO/SECP, p.302)

La belleza será equivalente a sentimiento de elevación. Tal vez la música permita mostrar con mayor claridad la diferencia entre las sensación de agrado que produce una composición amable y la reacción de violencia con la que es recibida cierta música contemporánea.

Si la máquina, precisa y ajustada, es el símbolo de la época moderna, y la emoción es el sentimiento elevado del hombre, resulta evidente concluir que la obra de arte, el cuadro en particular, pueda ser entendido como "la máquina de emocionar"; el mecanismo perfectamente sincronizado que permite llevar al hombre a estados superiores que únicamente había alcanzado mediante la religión. Ozenfant y Jeanneret denominan a estas sensaciones cuantificables como sensaciones matemáticas, entendida la matemática como la ciencia superior que supone la idea de exactitud, de ley general, de la que ha desaparecido toda incertidumbre. la idea de belleza será

pues la de un estado superior consciente, el estado de "lirismo matemático".

El artista como  
nueva élite

En la sociedad moderna, el artista modifica su papel tradicional; ya no es el artesano cuya mayor cualidad es la habilidad en el manejo de una determinada técnica. El artista moderno trabaja con los aspectos superiores del hombre, ideas y sentimientos; por ello la rotura entre el arte moderno y el arte del pasado es total. Eso no significa que el pasado no haya dejado obras de arte valiosas, pero en ellas siempre se trasciende la mera calidad de artesano. Para Ozenfant y Jeanneret, el artista moderno forma parte de una élite, a la cual solo pueden acceder aquellos que, liberados por la máquina del trabajo manual, encaminan sus esfuerzos hacia trabajos intelectuales. El artista ocupa así un lugar singular "privilegiado" en la sociedad. El arte, al perder su función utilitaria, reduce necesariamente su ámbito a aquellos que necesitan de la poesía.

"El mundo estaría vacío sin poesía, y las élites si no pudiesen satisfacer su legítima necesidad de poesía, acabarían por morir." (CHEJ/EMAD,p.62)

Esta idea de élite artística la definía ya Jeanneret en 1912 al analizar el movimiento de arte decorativo en Alemania. El Purismo pretenderá

determinar las exigencias de poesía de la época moderna y descubrir los mecanismos para satisfacerlas. La nueva élite buscará sus raíces en la tradición a fin de poder perdurar en la historia. No se identifica con ninguna clase social determinada, pero es consciente de que si el arte es patrimonio de una élite no podrá dirigirse a las masas. Estas no accederán al privilegio de pertenecer a la élite pero si podrán acercarse si se dejan guiar y orientar por ella.

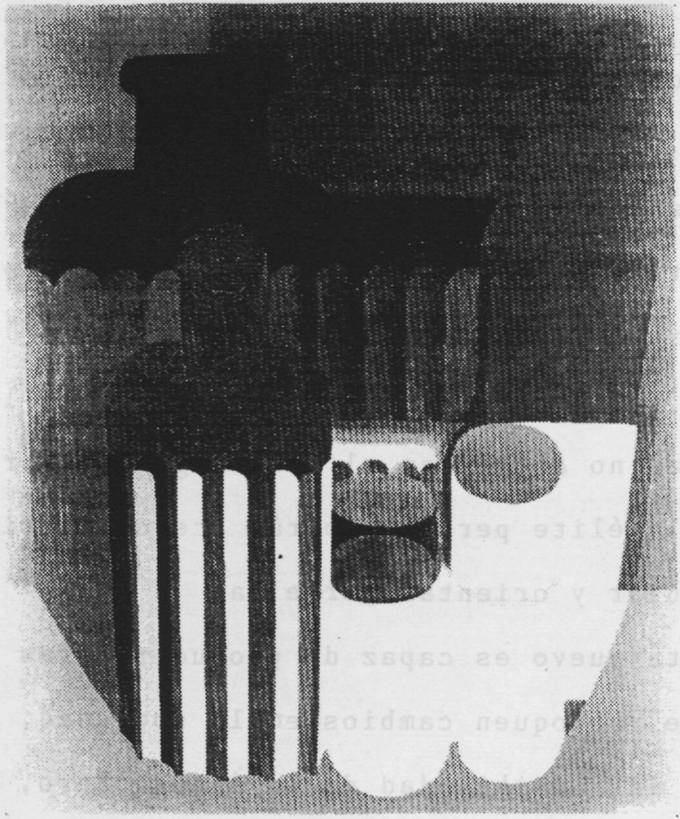
Este artista nuevo es capaz de producir obras de arte que provoquen cambios en la sociedad, que modifiquen la sensibilidad de la época. Pero, dado que el arte evoluciona cada vez con mayor rapidez, el desfase entre arte y sociedad -que asume siempre con lentitud las innovaciones artísticas- se acentuará.

"Felizmente cada vez resultará más difícil hacer arte. Lo más difícil será reformarnos, adecuarnos; uno deberá hacer en sí mismo una reforma total, crear instintos nuevos, hacer colaborar lo más eficazmente posible nuestro inconsciente y nuestra razón: ésta avanzará siempre más rápidamente que aquel." (OyJ/L'EN nº20 "Destinées de la peinture")

### III. 6- PRINCIPIOS TEORICOS DEL PURISMO

Necesidad de la norma.

Al hablar de los cinco puntos de la arquitectura nueva se ha podido comprobar como en Le Corbusier existe la voluntad de enunciar preceptos



Ozenfant  
 "Verre et bouteilles", 1922-26  
 (0,73 x 0,60 mts)

"Leizmente cada vez resultarás más difícil hacer arte. Lo más difícil será reformarnos, abecurrarnos; uno debe hacer en sí mismo una reforma local, crear instintos nuevos, hacer colaborar lo más eficazmente posible nuestro inconsciente y nuestra razón: ésta avanzará siempre más rápidamente que aquel." (Oy/L'EN n°30 "Destinées de la peinture")

III. 6- PRINCIPIOS TEORICOS DEL PURISMO

Al hablar de los cinco puntos de la arquitectura nueva se ha podido comprobar como en la historia existe la voluntad de enunciar preceptos

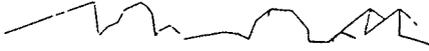
Necesidad de la norma.

que permitan el control de la forma. Ozenfant y Jeanneret definen el Purismo mediante unas leyes que no pretenden limitar el papel del artista, coartar su libertad, sino por el contrario ofrecerle la certeza de que dispone de los mecanismos adecuados para producir la obra de arte. Esta lleva en sí la necesidad de orden, de acotar el campo de actuación para trabajarlo con mayor intensidad. El orden unifica, da cohesión a las distintas intenciones; la idea de orden es la idea de proyecto, de sistema de relaciones. Se alude así a un orden geométrico, artificial, que se contrapone a la forma orgánica de la naturaleza y la domina. El orden supone jerarquía, organización según un objetivo preciso. En pintura, los elementos-tipo se relacionan para formar el cuadro, en arquitectura se trabaja con el plano, el volumen y la luz. El Purismo, limita las formas a geometrías simples, abstrae los objetos hasta convertirlos en elementos-tipo, utiliza únicamente determinadas gamas de colores y relaciona todo ello mediante trazados. La norma es por tanto algo necesario, que estructura; es un instrumento y un estímulo para el artista, que le permite desarrollarse con mayor seguridad y libertad.

"Un gran arte constructivo partirá necesariamente de una elección analítica, y necesariamente de materiales escogidos por nuestros sentidos humanos; pero estudiando el universo presente esta asociación se elevará sobre las contingencias groseras y fugitivas y expresará una ley. De la

SIGNIFICANCE OF STRAIGHT LINES

THE effect of straight lines is to impinge on us at every angle.\* a language severe, mineral, virile.



SIGNIFICANCE OF CURVES

COMBINATIONS of curves are more supple, there appears to be less effort - thus we have a feeling of continuity, nice lubrication. The law of least resistance comes in here.



Curves, language of sweetness, charm, grace, femininity To draw, paint, sculpt, practise architecture, dance, is so to dispose straight or curved forms and colours, as to provoke sensations and associations specific to each of them (so, too, with sounds in music)

GAMUT OF MOVEMENT

THERE is only one easy way of passing through each form Tropism To pass through these lines from right to left an arduous effort must be made †



But conversely, it is easier to follow these lines from right to left.



We pass along a gentle curve with much less difficulty than over a broken line, because in fact the eye, while investigating a form, is not

\* Angles are a divergence from the vertical Variations in curves are to be considered as "curvilinear" angles † Time intervenes in the plastic arts as in music That is why I say "pass through" a curve A form does not take effect instantaneously

immobile: it follows it Sudden changes in direction hold up forward impulses of the eyes muscular brakes are applied suddenly, the eye returns to zero, new starts must be made with great expenditure of motor effort

Thus the vertical, looked at from bottom to top, is more tiring for the eye to follow than from top to bottom, because in the first place, we have weight against us, and, in the second, the eye's movements are facilitated, etc.

SUSPLNSE

Our mind always tries to organize what appears unorganized or not organized enough. It also tries to resolve the discontinuous in continuous. Our mind tends to complete the incomplete or interrupted forms. We feel first suspense, then satisfaction of completion (Phenomenon much in use in music)



TIME

A form does not yield its full effect instantly We have to "follow" it. Time intervenes in arts of sight as in music, dance, literature



DIVERSE CURVES

WHAT is specific to the curve is to some extent its obliqueness. The uniqueness\* of each curve comes from the direction it takes in relation to perpendicular or horizontal sensation. (I adopt here as my first axis the vertical) When a curve is flattened its sensation approximates to that of the straight line It is at its furthest from the straight line when it is a circle †

Follow any particular curve We feel that what gives it individuality is the "movement" which causes it to converge upon, or diverge from, the two sensation axes, vertical and horizontal: the progress of its divergences. The proof is that given an interrupted curve, we perfectly apprehend the development of the completed curve.



A rocket outlines its trajectory: the closer it remains to the perpendicular, the more it triumphs over gravity. We feel, as it were, dragged in the direction that variations in the form impose upon us, and it is this swivback leading from the point of departure to that of arrival, this journey tending to serenity if it tends towards horizontality, or to abrupt-

\* Its function, one might say Note that this is the term used in analytical mathematics also It is not the only point of contact Mathematics is the art of dealing with intellectual structures and plastic art that of dealing with sensed structures brought into relation with affective and intellectual structures More exactly, the attempt at relating the analysis of forms to sensations of gravity is not an abstraction, but is based upon real sensation My insistence is excessive because I know only too well that short sighted critics will never understand I am talking about a "geometry" of sensation † Purism A judicious choice among the infinite possibilities of angular directions and possible curves will construct a scale for expression For an angle to produce a direct individual impression is must be appreciably different from another, otherwise its effect is equivocal Thus a temperature an intense luminosity an intense sonority, an intense weightiness, must vary sufficiently from a given norm for the variation to be perceptible without ambiguity Thresholds! The Purist classification of form and colour is based on thresholds And the same is true for colours and straight or curved forms Universality depends upon forthrightness However we wish to express ourselves let us choose out such tropisms as affect us clearly and unequally in the smallest things as in our most general definitive trends

ness if it climbs vertically, which determines the specific qualities special to the curve in question All form is the echo in us of our awareness of gravity.

GAMUT OF SYMPHONIC RELATIONS



THE presence of two or more forms creates a relationship, the resultant of quantities of qualities in apposition. The possibility of symphonic relations †

RESULTANTS AND DOMINANTS

THE combination of forms of different size and orientation is what constitutes "complexes" They can be reduced to three sorts of combination:

1. ADDITION of the same qualities.



2. SUBTRACTION Addition of opposing qualities in varying quantities



3. NEUTRALISATION Addition of opposing qualities in equal quantities



DOMINANTS

THE expression of a tower is the result of its extreme verticality In a wall, on the contrary, the horizontal quality dominates



obra debe deducirse la ley. La ley causa el mayor deleite al espíritu." (OyJ/ALC,p.40)

El mecanismo de las sensaciones

En Ozenfant y Jeanneret, la idea de belleza, de emoción, va ligada al estudio de las sensaciones, que clasifican según dos tipos: primaria y secundaria.

La sensación primaria es la reacción inmediata, universal, constante y determinada que produce en todo ser humano el juego de las formas y los colores primarios. Solamente éstas poseen propiedades estandares que pueden definir un tipo determinado. La sensación primaria es la percepción del tipo. Se trata de una reacción que puede ser explicada en términos fisiológicos, propia de la naturaleza humana, y en la que no influye la formación o la cultura. Estas sensaciones constituyen la base del lenguaje plástico, son las palabras de este lenguaje universal y por tanto transmisible. El arte se construye pues sobre estas sensaciones estandares.

"En todos los hombres del mundo, las mismas sensaciones, primordiales, constantes y estandar, se desencadenan bajo la acción de los mismos hechos físicos." (OyJ/De la peinture de les cavernes a la peinture d'aujourd'hui L'EN nº15,p.1798)

Esquemáticamente las sensaciones constantes que producen las formas simples se explican así:

Línea recta : Calma, reposo

Línea quebrada: Irregularidad, inquietud, sensación de barbarie.

Círculo : Continuidad

Curva : Suavidad

También a cada color corresponde una sensación concreta:

Rojo : Violencia

Negro : Tristeza

Verde : Sosiego

Blanco: Alegría

Ozenfant y Jeanneret entienden que un arte basado exclusivamente en las sensaciones primarias solo puede ser ornamental, como el arte primitivo y también el arte abstracto. Estas formas de arte satisfacen únicamente las necesidades "decorativas" del hombre.

A la reacción inmediata, puramente física producida por las formas y colores, se asocian impresiones complejas de orden psicológico: se trata de las sensaciones secundarias. Estas son de orden particular dado que varían en función de la cultura o la herencia histórica de cada individuo. Existirán pues infinitas sensaciones secundarias; con ellas se organizan y controlan las sensaciones primarias al llevarlas al cerebro y desencadenar los mecanismos del recuerdo y la asociación. Se consigue así provocar emoción en el espectador. Los colores, por ejemplo, en nuestra cultura occidental son asociados a fenómenos concretos: el azul sugiere cielo, el verde hierba y el marrón

la tierra; al utilizarlos de forma diversa se transgrede la convención y se provocan reacciones específicas. El arte fundamentado únicamente sobre sensaciones secundarias carece de base plástica que posibilite su comunicación y transmisión. El arte simbólico es un arte basado en la sensación secundaria por lo que, para su comprensión, es preciso poseer la clave que identifique los distintos símbolos. Se trata pues de una forma de arte obscura, destinada únicamente a iniciados.

El Purismo utiliza elementos primarios con resonancia secundaria. Con las formas y colores primarios forma un primer teclado, el fisiológico, al cual se le superpone el teclado psicológico, el de las sensaciones secundarias. La obra de arte es la síntesis de ambos teclados.

Para Ozenfant y Jeanneret el arte no debe copiar la naturaleza pero tampoco puede prescindir totalmente de ella; el Purismo se distancia tanto del naturalismo como de la abstracción pura, y considera que el hombre precisa tener a la naturaleza como punto de referencia. Ozenfant explica en sus memorias que Mondrian trataba de convencerle de que sus cuadros no evocaban nada conocido, concreto; Ozenfant respondía que en realidad se parecían a todo aquello que en nuestro entorno está cuadrículado: pavimentos, vidrieras. La calidad del artista reside precisamente en su ca-

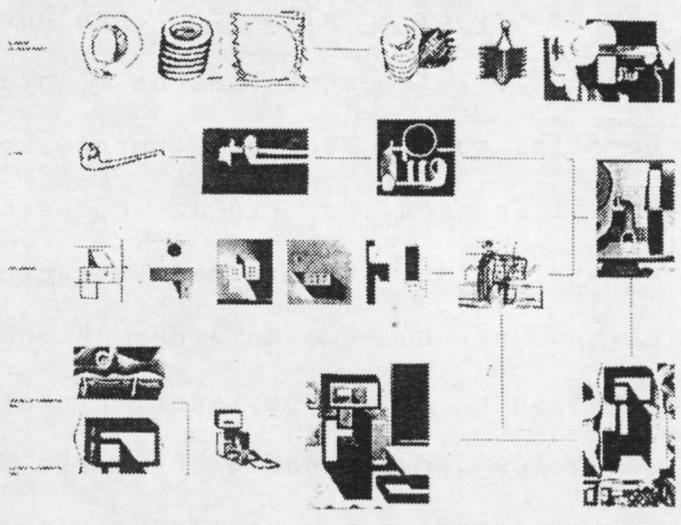
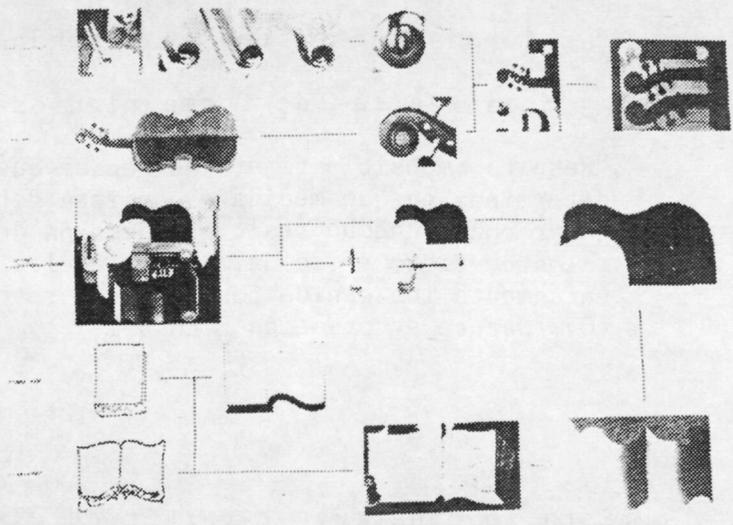
pacidad para obtener de la naturaleza los estímulos precisos, las formas que entran en resonancia con el hombre, y organizarlas de forma rigurosa.

"Resulta imposible fijar las reglas que determinan en que medida el artista debe jugar con el hecho real; es cuestión de talento, tacto y medida, de los cuales únicamente los genios poseen el secreto."  
(OyJ/Nature et creation L'EN nº19)

El elemento purista - los invariantes

La pintura purista se construye a partir de elementos-tipo y, por tanto, universales, que suponen la reducción del objeto a sus características comunes y generales. La botella-tipo será aquella imagen que reúne los elementos básicos e invariantes de la botella: tapón, cuello y cuerpo, todo ello de forma cilíndrica. No será la representación de una botella, será una forma abstracta y geométrica que, por su semejanza con la idea de botella que posee todo espectador, provocará en él una sensación que no podría obtenerse mediante una forma geométrica pura. La idea de invariante presupone la de universalidad, es decir, de todas aquellas cualidades propias y fundamentales del tipo que permanecen en los distintos modelos de botella. Se trata de características constantes que permiten mantener el concepto de "botella" por encima de las transformaciones particulares que pueda sufrir con el paso del tiempo.

La obra purista es estática, reflejo del invarian-



te; por ello evita todo aquello que signifique excepción, pintoresquismo o accidente temporal. Raynal ve los cuadros de Ozenfant y Jeanneret como teoremas que explican las relaciones entre los invariantes plásticos. El cilindro, la esfera y el cubo son la base plástica de los elementos puristas; todos pueden ser reducidos a estas figuras geométricas. El elemento-tipo no es pues un objeto único, es una idea global que comprende todos los elementos semejantes; es la unidad que genera el cuadro.

Existe un número reducido de elementos-tipo que cumplen las condiciones que exige la estética purista: ser formas simples, objetos conocidos de uso corriente, fácilmente reconocibles y generalizables. Por ello, el repertorio de los cuadros puristas se limita a unos pocos elementos, vasos, botellas, platos, pipas, fichas de dómينو, y algunos más. En general, se trata de objetos que, por estar producidos en serie, han sido ya sometidos a un proceso de selección, y su forma, por tanto, se ha simplificado y tipificado. Se excluyen totalmente los objetos inútiles, ornamentales, considerados ajenos al espíritu moderno.

La reducción del repertorio no significa un empobrecimiento de la obra pictórica, dado que, para el Purismo, el elemento no es más que el motivo que permite construir el cuadro como sistema de relaciones.

La selección de los elementos-tipo no se produce

de forma mecánica; se escogen aquellos cuya forma es simple y sugerente desde el punto de vista plástico, y que en su combinación permiten enlaces y superposiciones. Es por ello que la copa de cristal tallado, con su juego de rectas y curvas, aparece a menudo en los cuadros puristas. Con un repertorio reducido es posible trabajar más intensamente. Ozenfant reconoce que la idea de intensidad es una característica del arte moderno; la intensidad entendida como eficacia, como capacidad de síntesis que evita lo superfluo y en la que, cada acto, cada elemento o cada sonido, tiene sentido y es absolutamente necesario para entender a los demás. La limitación de ciertos aspectos estimula otros nuevos.

"El arte y el pensamiento antiguo eran en cierto modo perezosos, lineales: El arte moderno es activo, determinado y compacto." (AO/FMA, p.8)

En su juventud, Jeanneret había estudiado el libro de Charles Blanc Grammaire des arts du dessin (1867), en el que se apunta ya la idea del cuadro como "organización" de formas, así como la prioridad de la expresión pictórica frente al tema. Se describe también el proceso para obtener la belleza universal a través de tres fases:

- 1/ Imitación del motivo.
- 2/ Reproducción del carácter o búsqueda de lo general y esencial.
- 3/ Creación autónoma del tipo.

Es evidente que la idea purista de elementos-tipo tiene su origen en el libro de Blanc.

Ozenfant y Jeanneret se valen de la terminología matemática para describir el cuadro purista. El cuadro es un "entero", en el que no queda ningún resto, ningún elemento o espacio que no este organizado según un trazado o una ley. El cuadro purista no deja nada al azar, es una unidad.

"El hombre tiene un fuerte deseo de unidad, se han hecho innumerables intentos para dar satisfacción a esta aspiración que puede ser considerada tanto el efecto de una necesidad únicamente humana, como la intuición de una unidad real. No tenemos medios para decidir que es, en realidad . Pero el hecho es que esta necesidad está tan presente en nuestro corazón que es una de nuestras grandes constantes. Y cuando ésta necesidad se satisface, una paz serena nace en el corazón del hombre." (AO/M,p.294)

El cuadro es también una "integral"; asimila las leyes generales de la naturaleza y extrae de ellas un sistema coherente, es decir, no busca en la naturaleza su aspecto exterior -en muchos casos caótico- sino su estructura interna -los invariantes- que obedecen a leyes estrictas y geométricas . En el cuadro, el artista organiza los materiales así obtenidos a fin de conseguir la belleza, aspiración superior del hombre. La belleza es orden, y por ello, los puristas trabajan con la línea recta y el ángulo recto. El ángulo recto es el ángulo-tipo, símbolo de la perfección; la imagen de la ley general más importante, la ley de la

gravedad. Por el contrario, lo oblícuo es propio de las formas artísticas fugaces, como el Expresionismo o el Futurismo. El arte clásico es hierático, como pretende serlo el arte purista. Para Ozenfant y Jeanneret, entre sus inmediatos predecesores, solamente Cézanne y Seurat trabajan con líneas ortogonales, como los grandes artistas de todos los tiempos.

Voluntad de  
universalidad

El Purismo pretende—como anuncia L'Esprit Nouveau— ser de ámbito universal, abarcar todas las artes mediante la adopción de un lenguaje totalizador. En realidad, el Purismo se plantea no como una estética sino como una actitud ante el hecho artístico, extensiva a todas las artes. En la búsqueda de los invariantes reside la universalidad del Purismo. Sus leyes tratan de servir de puente interdisciplinar.

"Qué hay de común entre el arte puro y la ciencia pura? Cómo el espíritu de éste puede servir a aquel? Solo difieren en el instrumento técnico; su objetivo es el mismo: el objetivo de la ciencia pura es la expresión de las leyes naturales, a través de la búsqueda de las CONSTANTES. El objetivo del arte profundo es también la búsqueda del INVARIANTE."  
(OJ/ALC, p.41)

El Purismo refleja la imagen de la sociedad maquinista, donde lo colectivo sustituye a lo individual; por ello el espíritu nuevo es un espíritu generalizador.

La idea de "selección natural" por la que la naturaleza elimina a aquellos individuos que no se ajustan a las exigencias de su especie, es transformada por Ozenfant y Jeanneret en la de "selección mecánica" -aquella que realiza la máquina al eliminar de los objetos las características ajenas al tipo para poder reproducirlos mecánicamente- y aplicada a la definición del elemento purista.

El Purismo, al analizar la línea recta y el ángulo recto, pretende ofrecerse como un arte clásico y, por tanto, duradero; y ocupar así, un espacio concreto en el devenir de la historia. El Purismo, formulado en el presente, trata de mostrar su verificación en las grandes manifestaciones artísticas del pasado, y a través de ello poderse proyectar hacia el futuro. La geometría, lenguaje universal, es la base del Purismo, el instrumento capaz de provocar reacciones universales.

La idea de arquitecto que se desprende de los escritos de Le Corbusier, y que se resume en el Pabellón de L'Esprit Nouveau, es la del profesional que se ocupa de todo el entorno del hombre, de la ciudad al mobiliario, y cuya intervención es capaz de modificar las formas de vida. El arquitecto es el constructor de la nueva civilización.

"Estudieemos la casa para el hombre corriente. Se trata de encontrar las bases humanas, la escala humana, las

necesidades-tipo, la función-tipo, la emoción-tipo." (LC/Ce salon d'automme L'EN nº 28)

Le Corbusier trata de involucrar a la industria el proceso de evolución de la cultura. Tanto en su empresa de construcción Alfortville, como en la SEIE (Société d'Enterprises Industrielles et d'Etudes) pretenden controlar, desde el inicio hasta el final, el proceso de proyecto, construcción y promoción del edificio. Su colaboración con Fruges, industrial promotor de Pessac, es también un intento de obtener la solidaridad de los hombres de la industria con la arquitectura moderna. Le Corbusier conservará a lo largo de toda su obra la voluntad integradora del Purismo.

El principio de economía

El arte moderno es un arte de alta precisión, que utiliza el mínimo de recursos para producir la sensación más intensa. Este principio de economía procede de la sociedad industrial. Las ideas básicas del Taylorismo -que Le Corbusier descubre y estudia en sus años de formación- es aplicada al análisis de la producción artística. Las características de la producción en serie, eficacia, rendimiento y rigor han de ser asimismo características de la obra de arte. Por el proceso de selección mecánica el arte descubre las formas geométricas simples, permanentes y susceptibles

de interrelacionarse; de este modo se tipifican los objetos.

El Purismo valora la máquina por el grado de perfección y rigor que se exige a sus productos. La máquina no deshumaniza, antes bien, "desanimaliza" ya que desempeña funciones mecánicas a las que el hombre estaba condenado; ello permite disponer de mayor tiempo para ocuparse de trabajos inteligentes, es decir auténticamente humanos. Los nuevos tiempos crean nuevas necesidades espirituales en el hombre, y al arte corresponde satisfacerlas. Purismo es sinónimo de intensidad y calidad máxima obtenida con los medios justos. La perfección se consigue con pocos medios trabajando intensamente.

"Hoy solamente pueden vivir las cosas claras, solo pueden subsistir las relaciones claras, aquello que concuerda y se ajusta con su objetivo. El hombre sabe pensar con rapidez, calcular con justeza, medir con exactitud; su mecanismo cerebral se ha convertido en un instrumento de precisión; el hombre ha sometido bajo control incluso su propia sensibilidad; se da cuenta de sus necesidades y ya no actúa bajo los impulsos del puro instinto". (OyJ/ La peinture L'EN nº 15, p.1799)

El cuadro purista define de forma precisa los elementos y evoluciona mediante el ajuste de relaciones que establece entre ellos. Cada cuadro purista es un perfeccionamiento del anterior, hasta conseguir el engranaje perfecto. Los puristas no toman pues la máquina en sentido literal,

sus cuadros no son imágenes maquinistas como las de algunos de sus contemporáneos, reflejan la época porque son exactos, precisos y justos. La máquina, como el cuadro, forma parte del universo sincronizado entorno al hombre. En L'Esprit Nouveau se refieren a las obras de arte como "cuadros de carreras", es decir, preparados para dar el máximo rendimiento plástico.

No obstante, la arquitectura será el arte que, al liberarse del ornamento, se fundamentará de forma manifiesta en la economía, el orden y el rigor. De todos modos, la idea de economía no es empobrecedora: la obra de arte moderna, y la arquitectura en particular, son entendidas como una "concentración", el resultado escueto e intenso da un largo proceso de elaboración. Este resultado es simple ya que ha prescindido de lo superfluo; es la simplicidad conseguida a base de riqueza.

Ozenfant y Jeanneret consideran que las civilizaciones evolucionan según una sinusoide de sucesivos apogeos, decadencias y regresiones. En la época de apogeo los instrumentos se perfeccionan y se realizan obras valiosas; son las grandes épocas entre las que se sitúa la época moderna.

"Tender a la perfección y a la perennidad exige lentitud. Solamente la crítica lenta es capaz de elimi-

nar lo furtivo. Es preciso que los balbuceos de la pasión aparezcan a la luz de nuestros cambios sucesivos y se esfumen. El trabajo de depuración es una sucesión de creaciones. Los fuegos artificiales o los sonetos que duran solamente unos instantes exigen un trabajo previo laborioso." (AO/M,p.175)

Estética del ingeniero

Ozenfant y Jeanneret ven en las obras de ingeniería no tanto la idea de progreso como la posibilidad de una nueva estética extrapolable a la arquitectura. Son la respuesta adecuada a un problema concreto y bien planteado. Las presas, los puentes, las fábricas o los silos de grano son fruto del rigor técnico. La estética del ingeniero es la del hormigón armado, que libera a la arquitectura al eliminar los muros de soporte y permitir grandes luces. El hormigón potencia la ortogonalidad.

La defensa del ingeniero, realizada en diversos artículos de L'Esprit Nouveau, ha sido mal interpretada por la crítica que ha atribuido a Le Corbusier la identificación del ingeniero con el ideal de arquitecto moderno. En realidad, Le Corbusier reconoce que el ingeniero produce belleza "malgré lui", es decir que no es consciente de realizar una obra bella. No obstante, le reconoce el mérito innegable de liberar la construcción del peso del orna-

mento y de la convención de las "Beaux Arts"; de encaminarla por la vía adecuada, al basarse en el cálculo y en la economía. Es el primer paso hacia el arte moderno, del mismo modo que el Cubismo transgrede los códigos establecidos y simplifica el repertorio del arte tradicional; a partir de este momento la casa puede ser entendida como la "machine a habiter". El ingeniero encarna la razón y ésta, por sí sola, no puede producir obra de arte. Al igual que la máquina, el ingeniero no es capaz de emocionar. Es el artista quien recoge sus cualidades y las transforma en arte. El ingeniero es descrito como la perla del collar que únicamente conoce a sus dos perlas vecinas; el arquitecto es el poeta que debe dominar todo el collar; conocer los medios del ingeniero pero a su vez poseer esa sensibilidad superior que le permite convertir la casa en la "Machine a emouvoir".

Los nuevos tiempos aportan, procedentes de la ingeniería diversas técnicas nuevas que pueden ser aplicadas a la formulación de una nueva plástica; pero nunca esa técnica debe dominar al artista y convertirse en un fin en sí misma. Es bueno poder contar con muchos instrumentos, siempre al servicio de la idea generadora. La arquitectura utiliza los logros del ingeniero pero sin olvidar que su objetivo es trabajar con las formas en el espacio.

"La arquitectura es el jugo sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz." (LC/HUA, p.16)

La obra de arquitectura, como toda obra de arte, es por encima de todo algo bello. La estrategia del artista es la consecución de esta belleza al aunar razón y sentimiento. La arquitectura es todo aquello que permanece por encima de la construcción, de la utilidad y del cálculo.

### III. 7-LA FORMA PURISTA

Construcción de la obra como conjunto de relaciones

El cuadro purista se plantea a partir de los elementos-tipo; con ellos el artista proyecta, establece un sistema de relaciones, controlado por un trazado, que permite entrar en juego a cada una de las piezas de forma que adquieran sentido en relación a las restantes. En el Purismo, los ejes no se entienden como pauta para desarrollar la obra de manera indiferenciada, por el simple juego de las simetrías; todo eje supone una intención, una jerarquía, una ley mediante la que el artista controla la obra y que, en ocasiones, transgrede para enfatizar un determinado efecto; los

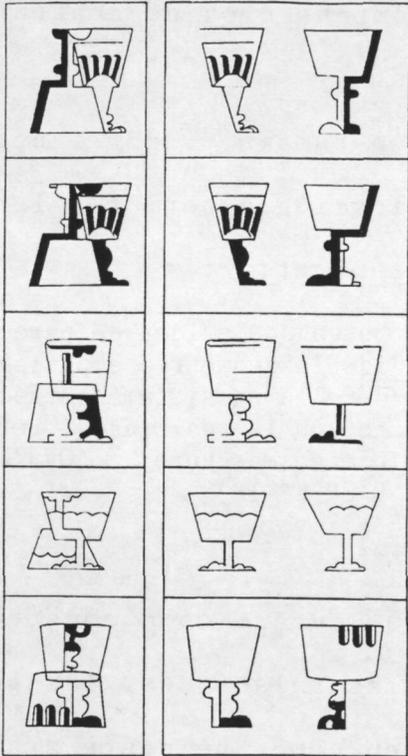
ejes crean ritmos por compensación de contrarios o modulaciones sucesivas.

El cuadro es una creación humana y, por tanto, precisa de un orden, aspiración superior del hombre. Para Ozenfant y Jeanneret:

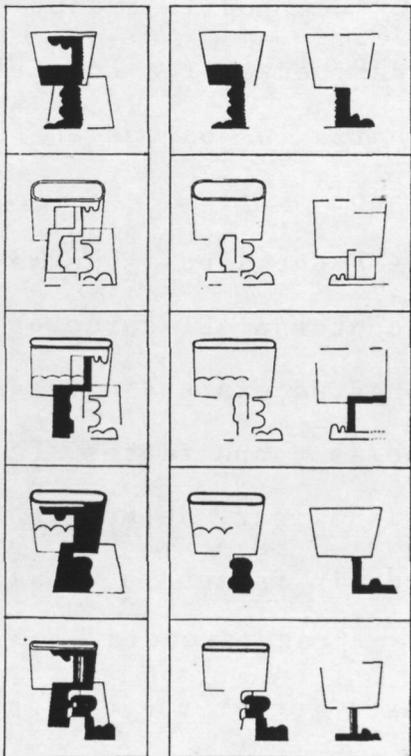
"El hombre buscando la idea de pureza, ha trascendido la geometría empírica para hacer de ella un sistema perfecto, sin contacto con la realidad,, refugio de los poetas más puros." (OyJ/L'Angle Droit, L'EN n° 18)

Para explicar la idea del cuadro como construcción, como integral de las relaciones, los pintores puristas lo definen como "peinture architecturée", pintura edificada según leyes geométricas y rigurosas. Esta idea podría traducirse por "pintura estructurada", entendida como estructura la ley que organiza las partes en función de la unidad del todo.

En la selección de los elementos puristas se atiende a su volumen y contorno. El carácter espacial de las relaciones se expresa a través del juego de transparencias y opacidades. La transparencia permite visualizar, de manera objetiva, la profundidad sin falsearla con la perspectiva; mediante la transparencia los volúmenes se asocian hasta formar una continuidad espacial. Izzo y Gubitosi (9) han analizado los distintos elementos de los cuadros de Jeanneret, y clasificado en dos grupos en función de su transparencia u opacidad, y dentro de



1920-1925



1925-1926

cada grupo según el tamaño en menores, medios o mayores.

En la categoría de elementos transparentes y pequeños están los vasos y las copas. Estos autores han rastreado la evolución de la figura formada por dos copas invertidas en los distintos cuadros de Jeanneret. En los primeros, las dos copas aparecen como cuerpos diferenciados pero, poco a poco, se entrelazan hasta formar una única figura, en la que resulta imposible delimitar los contornos de las copas originales. El objeto "dos copas" adquiere así entidad propia al margen de los elementos generadores.

Las botellas se consideran elementos medios. En las primeras obras aparecen aisladas pero muy pronto se asocian entre sí, y con las copas para formar un elemento, al que Jeanneret llama Totem, que forma parte de muchos bodegones. Se trata de dos botellas, dos copas y un vaso, figura a la vez única y compleja, en la que se produce un complicado juego de transparencias y superposiciones.

Los elementos llenos u opacos son utilizados de forma diversa. Tanto las pipas y fichas de dómينو -por citar los más pequeños- como la guitarra, el libro o los platos, se utilizan emparejados con sus sombras proyectadas, y se crea así el equívoco entre lo real y lo