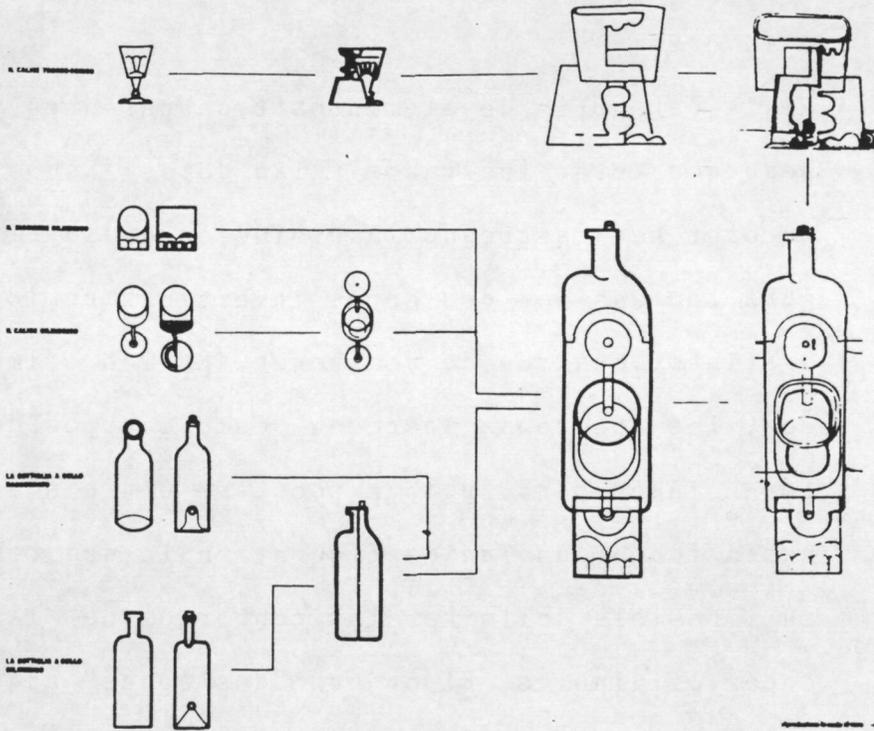


ASPECTOS CONSTRUCTIVOS DE LA VANGUARDIA HISTORICA:
OZENFANT, LE CORBUSIER Y SCHOENBERG.

TERESA ROVIRA LLOBERA



virtual. La sombra se independiza del objeto y adquiere corporeidad.

La arquitectura de Le Corbusier será capaz de llevar todos estos mecanismos constructivos a su plenitud, desarrollándolos en el espacio real.

Concepción-composición

Ozenfant y Jeanneret asignan los conceptos de concepción y composición a dos estadios distintos en la creación de una obra de arte. La concepción, o proyecto, es el conjunto de decisiones encaminadas a provocar una determinada emoción. En la concepción actúan de forma simultánea la sensibilidad y la reflexión. La composición, o materialización de la obra, es el acto físico, la utilización de los recursos necesarios para transmitir la emoción. En la composición intervienen los conocimientos técnicos; los puristas exigen al artista el dominio de su oficio, de la técnica, ya que su carencia pone freno a la concepción. La concepción es:

"el trabajo del espíritu que hace presentir el aspecto general de la obra". (OyJ/Le Purisme L'EN nº4, p.378)

La concepción es el auténtico proceso creativo, la "Idea" del cuadro; es la elección de los elementos y la determinación del ritmo.

El ritmo es para Ozenfant y Jeanneret:

"el hilo conductor del ojo, le impone los desplazamientos, origen de las sensaciones visuales...La invención del ritmo es uno de los momentos decisivos de la obra. El ritmo está ligado al origen de la inspiración."
(OyJ/Sur la plastique L'EN nº 1,p.38-48)

El cuadro purista ha de estar totalmente pensado antes de iniciarse su realización, de este modo no deja nada al azar, todos los elementos estan escogidos y organizados para que provoquen sensaciones primarias ricas en sugerencias secundarias.

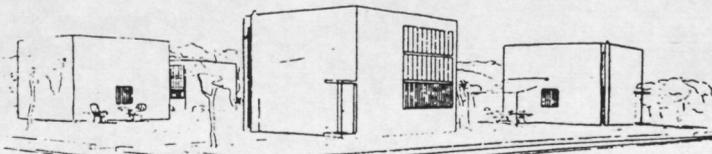
"Entre el tema-objeto elegido y el organismo plástico que de él deriva la imaginación del creador, interviene el trabajo necesario de recreación plástica total." (OyJ/ "Le Purisme" L'EN nº 4,p.376)

El arquitecto maneja, como elementos, el plano, la luz y el volumen, que se combinan espacialmente y se resumen en la planta. Le Corbusier, al llevar el problema de la arquitectura a la escala urbana, identifica el elemento con el tipo, y la obra arquitectónica con la organización planimétrica de éste. La idea de tipo no es entendida como reducción de la variedad sino como elemento universal que facilita la diversidad de ritmos pero a su vez da claridad al trazado. Pessac es la primera experiencia edificada de ordenaciones

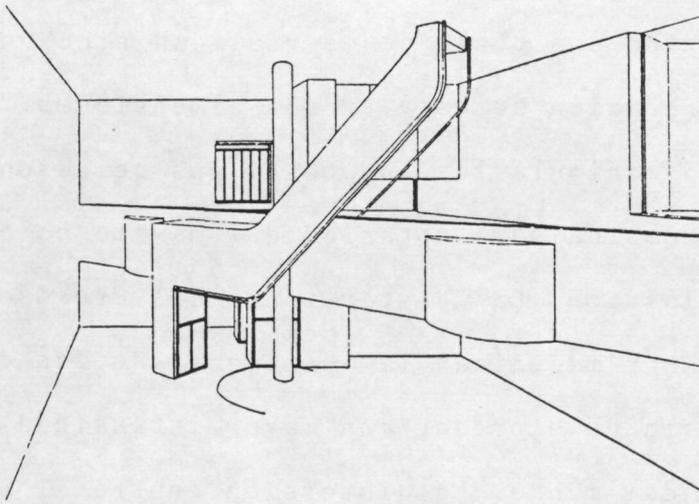
diversas a partir de un mismo tipo de edificación.

Distorsión o deformación

Ozenfant y Jeanneret consideran que la distorsión o deformación es un atributo esencial del arte. Desde todos los tiempos, el cuadro nunca ha sido una copia de la realidad sino una interpretación de ésta en dos dimensiones. El artista manipula los objetos y sus relaciones y los combina para dotarlos del máximo potencial plástico. Las distorsiones del Greco o de Cézanne modifican la apariencia de las cosas a fin de expresar con mayor intensidad su visión del mundo. La distorsión centra el énfasis en los aspectos más relevantes del objeto. El Cubismo ha recogido de Cézanne el mecanismo de la distorsión, pero lo ha interpretado erróneamente al aplicarlo de manera fragmentada, sin visión de conjunto. El Cubismo modifica el objeto hasta transformarlo en algo irreconocible. Una cara, por ejemplo, no puede ser entendida como una agrupación indiscriminada de nariz, ojos y boca. Lo que caracteriza a la cara precisamente es la posición relativa de cada uno de estos elementos. Por ello la deformación ha de producirse siempre respetando la relación entre las partes si se quiere conservar la idea del objeto.



Les maisons en série pour artistes



Le Corbusier
Casas en serie para artistas, 1924

En la obra de arte auténtica, la distorsión se produce como contribución a la armonía del todo. La distorsión de las columnas del Partenon restablece el equilibrio del conjunto.

La arquitectura de Le Corbusier, utiliza la distorsión como recurso para enriquecer determinadas propuestas espaciales. En la casa para artistas, -de planta cuadrada de 7 x 7 mts- la aparición del doble espacio según la diagonal del cuadrado modifica y enriquece las sensaciones.

El cuadro como
abstracción:
el tema

En apariencia, los cuadros puristas no se plantean como objetos abstractos, dado que en ellos los distintos objetos se identifican con facilidad. No obstante, analizando la manera como se construyen se comprueba que los objetos adquieren el valor de conceptos generales, abstractos, privados de todo carácter singular o anecdótico, y cuyo sentido se establece en relación al conjunto. Con ello se supera, por tanto, el grado de abstracción cubista. El Cubismo se plantea como análisis y reconstrucción de la realidad, a menudo tan deformada que resulta irreconocible; el Purismo, por el contrario, no deforma sus objetos, los utiliza para estimular en el espectador el juego

de las sensaciones primarias y secundarias. La abstracción pura impide que se desencadenen las sensaciones secundarias. Por ello el cuadro, entendido únicamente como juego de formas y colores, es un objeto agradable, que deleita la vista pero es incapaz de proporcionar emociones intelectuales. Si, como en el Neoplasticismo, carece de voluntad de agradar, se convierte, en palabras de Ozenfant, en un "objeto ornamental sin finalidad decorativa".

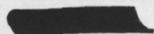
El artista precisa de la naturaleza, pero debe someterla a sus intenciones plásticas. Ozenfant en sus memorias recoge esta frase de Signac:

"La desgracia de la mayoría de los artistas es que acuden a pintar la naturaleza sin saber que hacer de ella. Yo siempre he fallado cuando he estado delante del motivo sin ver antes claramente el cuadro en mi cabeza." (AO/M, p.84)

La abstracción es un atributo de la vida moderna; la rapidez de su desarrollo obliga a convertir los hechos en esquemas. El telegrama es el símbolo de la modernidad. Por ello el arte moderno debe acercarse a la abstracción. No obstante la abstracción pura es tan imposible como la pura representación. El artista debe encontrar el equilibrio, la distancia justa a la que situarse frente a la naturaleza.

Por esta razón, los puristas admiten que no pue-

1918



1919



1919



1920



1922



1923



1926



1926-28



1929



1929



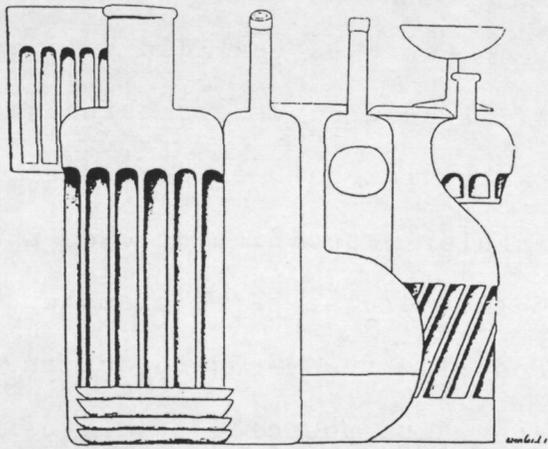
Izzo y Gubitosi
Análisis evolutivo de la forma "libro
abierto" en Jeanneret

de eliminarse totalmente el tema del cuadro, si se entiende como tal el mecanismo que establece la tensión entre la realidad y la producción artística. El cuadro purista carece de tema a la manera tradicional. es decir, el tema como motivo singular específico de cada cuadro. Para plantear el cuadro se parte siempre de los mismos elementos: los temas-objeto, cuyas dimensiones se ajustan y su posición relativa se controla mediante el trazado. La selección de estos objetos se establece en función de la claridad y la carga plástica de sus formas. Se eliminan por tanto aquellos portadores de significados complejos, religiosos o simbólicos, que entorpecerían el mecanismo de las sensaciones.

En el Purismo la idea de tema se identifica con la de Idea. El cuadro se valora por la calidad plástica de los elementos y sus relaciones y no por sus posibilidades narrativas.

Para Ozenfant y Jeanneret, entender el arte como un hecho plástico no es una singularidad del Purismo. El arte ha sido siempre un hecho artificial, una creación humana y por ello incapaz de reproducir la naturaleza de forma exacta. El arte debe reproducir la naturaleza con sus propias leyes.

"La naturaleza no se reconstruye con la imitación de los gritos de los animales o los sonidos naturales, sino al escribir sinfonías pastorales." (AO/FMA, p.58)



Dessin puriste. Ozenfant, 1925.

En todas las épocas el arte auténtico transcien-
de su carácter narrativo para producirse en tér-
minos de sensaciones. El arte somete siempre el
tema a la plástica.

"la condición primordial del gran arte
plástico no es la "imitación" sino la "ca-
lidad" de los efectos de la materia."
(OyJ/ALC,p.13)

La botella purista, por tanto, no "representa"
un determinado objeto, ni "simboliza" la bebi-
da; únicamente trata de provocar una sensación
específica en función de la calidad de su forma,
enriquecida, eso sí, por todo aquello que la
idea "botella" estimula en el espectador.

Forma y geometría

La geometría es la base del Purismo. Este utili-
za formas geométricas simples, que producen sen-
saciones definidas, universales y fácilmente trans-
misibles; en aquellas reside la belleza. La geo-
metría es una aspiración superior del hombre, aque-
llo que caracteriza toda creación humana y que es
capaz de dominar a la naturaleza. El hombre constru-
ye su entorno con la geometría, desde el elemen-
to más pequeño hasta la ciudad. La geometría,
por tanto, es el lenguaje plástico del hombre, la
recreación de la naturaleza por medio del inte-
lecto.

Ozenfant y Jeanneret consideran que a las épocas

más oscuras y confusas del arte corresponden manifestaciones artísticas como el Expresionismo o el Impresionismo, que prestan poca atención a los problemas formales. Estas formas de arte, que pueden tener sentido en un determinado momento como testimonio de una situación, no pueden aspirar a convertirse en arte estable y duradero. Esto corresponde únicamente a las tendencias basadas en el orden y el rigor y, por tanto, en la geometría.

A lo largo de distintos artículos que firmaron conjuntamente, analizan las sensaciones que provocan las formas geométricas, descritas según los movimientos que el ojo se ve obligado a realizar para recorrerlas. En las líneas se diferencian, a su juicio, cuatro sensaciones distintas:

- 1) Verticalidad: Imagen de la gravedad
- 2) Horizontalidad: Idea de reposo
- 3) Oblicuidad: Dinamismo, estado de transición
hacia la verticalidad o la horizontalidad.
- 4) Curva: Sensación de suavidad y movimiento.

Las sensaciones que producen las figuras geométricas son combinación de estas cuatro.

La línea continua, regular, produce sensación de equilibrio, de plenitud; la línea quebrada, carente de ritmo, provoca confusión, desasosiego. Sucede lo mismo con los ángulos: el ángulo recto

es el símbolo de la estabilidad, del equilibrio. El hombre instintivamente utiliza el ángulo recto. Los ángulos agudos y obtusos, por el contrario, son agresivos en cuanto violentan la idea de gravedad. El Purismo reduce los objetos a cilindros, prismas, cubos, conos, pirámides y esferas, que en el plano se resuelven en triángulos, cuadrados, rectángulos y círculos.

Ozenfant y Jeanneret definen el "estado poético" como el estado "fisiológico-subjetivo" que se produce en el hombre cuando, por la acción de ciertas relaciones entre líneas y colores, se desencadenan unas sensaciones que ponen en acción su capacidad intelectual.

Para los puristas la forma siempre precede al color, éste se entiende como uno de los atributos de aquella. Por tanto los elementos se incorporan en el cuadro en función de su forma. Tras el Purismo, Ozenfant elabora una nueva teoría, la de las "preformas", basada también en las formas geométricas. La preforma sería la imagen previa que cada uno posee del objeto y que le hace entrar en resonancia al contemplarlo; según esto, la sensación será más intensa cuanto más puedan adecuarse forma y preforma.

En el análisis del potencial plástico de las distintas formas, los puristas concluyen que el cuerpo humano es el producto más seleccionado de la naturaleza y por tanto, más rico en suge-

rencias plásticas. A pesar de ello, hasta después del período purista, Ozenfant y Jeanneret no utilizarán en sus cuadros la figura humana. Tal vez eso se deba al carácter didáctico de las telas, en las que resulta más fácil entender las relaciones a partir de elementos sencillos.

En arquitectura, las sensaciones se provocan por el juego de los volúmenes y la luz; los cambios de dimensión, los colores, superficies y huecos refuerzan las sensaciones. Le Corbusier establece un paralelismo entre las dualidades sensación primaria/sensación secundaria y decoración/arquitectura. La decoración corresponde a los estados primitivos del hombre; ésta actúa de forma instintiva para enmascarar aquello que no le place; en la arquitectura intervienen la proporción y el orden, atributos que proceden de la reflexión. La arquitectura, en tanto que arte superior, no tiene como objetivo expresar la función ni evidenciar la estructura. La arquitectura debe organizar planos y volúmenes a fin de provocar sensaciones de orden intelectual. Ozenfant en L'Esprit Nouveau nº6, al comentar la casa de Schowb de Le Corbusier, reconoce que las sensaciones arquitectónicas, al igual que las musicales, son más intensas que las plásticas, ya que provocan reacciones físicas más importantes e inmediatas.

La gran arquitectura ha tendido siempre a depurar las formas, a simplificarlas en aras de una expresión más rigurosa de las intenciones. En Hacia una Arquitectura, Le Corbusier se refiere a los propileos de la Acrópolis de Atenas en estos términos:

"La emoción nace de la unidad de intención. De la firmeza imparable que ha tallado el mármol con la voluntad de llegar a lo más puro, a lo más económico. Se ha rectificado y limpiado hasta el momento en que no era ya preciso quitar nada, sino dejar las cosas concisas y violentas, que sonaban claras y trágicas como trompetas de bronce." (LC/HUA, p.167)

El color, la luz El color purista es un atributo de la forma. Los objetos no se colorean en función de la luz sino de su importancia respecto a la composición total. Por tanto el color no coincide necesariamente con la tonalidad del objeto real, sino que se somete a la jerarquía. Los puristas dan primacía a la forma pero reconocen, no obstante, que las sensaciones ópticas que producen los colores son más directas e inmediatas; por tanto un color mal aplicado puede actuar negativamente y falsear los contornos de las figuras o sus posiciones respectivas.

Los puristas clasifican los colores según tres gamas:

1) La gran gama : Está formada por ocres, amari-

llos, rojos, blancos, negros, tierras y azul ultramar. Es la gama estable; estos colores tienen propiedades constructivas, y se relacionan fácilmente entre sí, por lo que contribuyen a la unificación del cuadro. Es la gama utilizada por los grandes pintores clásicos.

2) La gama dinámica: Comprende el amarillo limón, naranja cromo y cadmio, vermellón, verde veronés y azul cobalto. Son los colores que introducen movimiento en la tela, que distorsionan al acercar o alejar los objetos.

3) La gama de transición: el dorado, el verde esmeralda y todos aquellos colores que se utilizan como tintes, y que carecen por tanto de valor constructivo.

Los colores, como las formas, producen sensaciones primarias, tipificadas y uniformes, y también sensaciones secundarias, según la capacidad de evocación del espectador. Los puristas consideran idónea y suficiente a la gran gama, ya que utilizan el color como medio para construir la forma, no como fin en si mismo. Para Ozenfant, el color es el "esclavo" de la forma. Una forma puede ser pensada carente de color, pero la inversa es imposible: no puede pensarse un color con independencia de su soporte. Los puristas utilizan colores de la gama dinámica cuando existe la voluntad de introducir en la tela un elemento perturbador. A partir de 1925 en los cuadros puristas se sustituyen los colores vivos

y brillantes de la gran gama por pasteles claros y delicados.

Los puristas trabajan con teclados de formas elementales y teclados de colores sistemáticos, que provocan sensaciones primarias, universales, inmediatas, fisiológicas y sensaciones secundarias, fruto de la experiencia propia o heredada, es decir, psicológicas. La idea de teclado supone una distribución homogénea y ordenada, pero a su vez sugiere una limitación del número de piezas. El teclado representa, por tanto, la cantidad de formas y colores necesarias y suficientes para construir el cuadro como sinfonía de sensaciones.

En arquitectura, el color básico, soporte de todos los demás, es el blanco; con él como fondo las formas se dibujan y diferencian unas de otras, los volúmenes son claros y los colores se destacan con precisión.

En los cuadros puristas la luz no se utiliza como elemento unificador, como foco único que divide la tela en zonas claras y oscuras, a la manera clásica. La luz así empleada produce efectos y deformaciones, es decir, distorsiona la concepción general, y exige la colaboración de la perspectiva. Pero no por ello el papel de la luz queda minimizado, sino que actúa de modo distinto. La luz purista provoca la aparición de la

sombra, de la silueta del objeto, pero ésta se independiza de él y adquiere entidad propia. Objeto y forma son dos elementos de igual valor en el conjunto.

La luz se utiliza también como color local, para indicar, en cada elemento, cual de sus caras está en primer plano, así como la posición relativa de los elementos. Con este juego de luces y sombras se establece el ritmo de la tela. La pintura purista se produce a base de fuertes texturas, que refuerzan su carácter volúmetrico por medio de sus sombras reales.

En la arquitectura, la luz, junto con los planos y los volúmenes, interviene desde el principio en la construcción de la forma. La luz es un factor de primer orden en la arquitectura de Le Corbusier;

"La claridad total o la luz difusa influyen fuertemente en nuestro sistema sensitivo: la arquitectura tiene su claroscuro, claroscuro físico y claroscuro sentimental". (O/ Une ville de LC/L'EN nº6, p.684)

Orden, módulo
proporción,
trazado regu-
lador

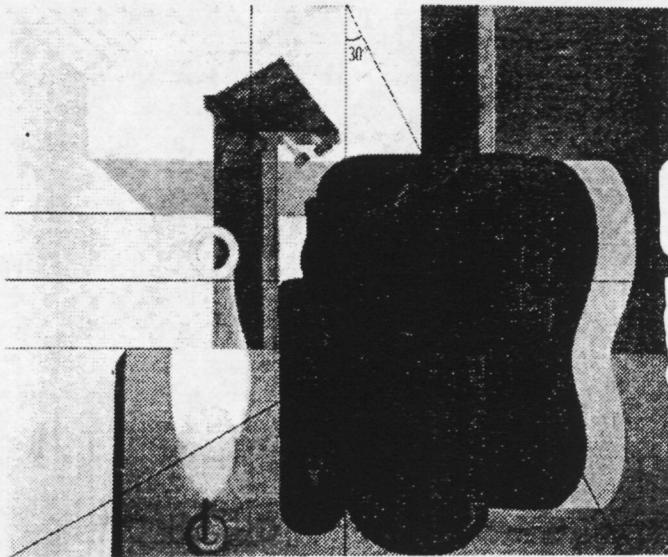
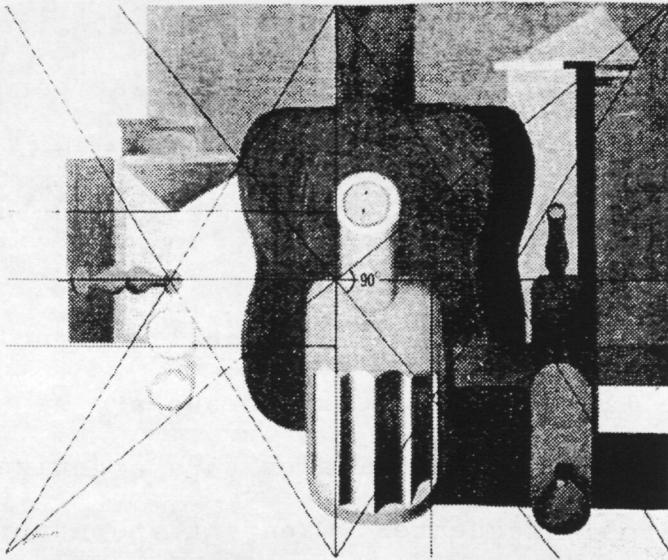
Las cualidades superiores del hombre se manifiestan a través del orden, entendido como proporción, concordancia entre los distintos números del objeto. Los puristas destacan la idea de módulo como unidad que permite relacionar los distintos elementos y establecer las proporciones. Para ellos, el cuadro es una ecuación y

las proporciones las relaciones entre los factores de esta ecuación. El sistema modular permite crear un orden ya que el elemento menor está contenido en el mayor y por tanto el conjunto se produce sin restos.

En muchos cuadros puristas, al igual que en los dibujos de las fachadas de Le Corbusier, se exhiben los trazados utilizados para organizar los distintos componentes. Ozenfant y Jeanneret en sus escritos se refieren repetidamente a los trazados reguladores y explican que se trata únicamente de mecanismos que proporcionan un cierto confort en el momento de tomar las decisiones del proyecto. En Hacia una Arquitectura se concreta la diferencia entre el trazado académico y el trazado regulador. Aquel carece de intención global, no trata de establecer jerarquías y se limita a indicar, casi siempre con la ayuda de la simetría, la distribución de los distintos elementos sobre unos ejes.

"No hay que poner todas las cosas de la arquitectura sobre los ejes, pues serían como otras tantas personas hablando a la vez".(LC/HUA,p.151)

El trazado regulador, por el contrario, es jerárquico, y señala los puntos de máxima tensión; siempre se han utilizado en las grandes épocas. El trazado regulador es un sistema de ajuste que permite obtener un elevado grado de precisión en las proporciones, pero no debe enten-



Jeanneret

"Composition à la Guitare et à la Lanterne", 1920

Ozenfant

"Bouteilles à la Table Gris" , 1920

derse como la receta para obtener resultados seguros. El trazado fija los puntos en los que se centra la atención, asegura la armonía de las partes con el todo, equilibra los elementos de forma que cada uno se sitúa en función de su importancia. El trazado es la razón que encauza el sentimiento; no aumenta el grado de poesía de la obra pero produce sensación de claridad.

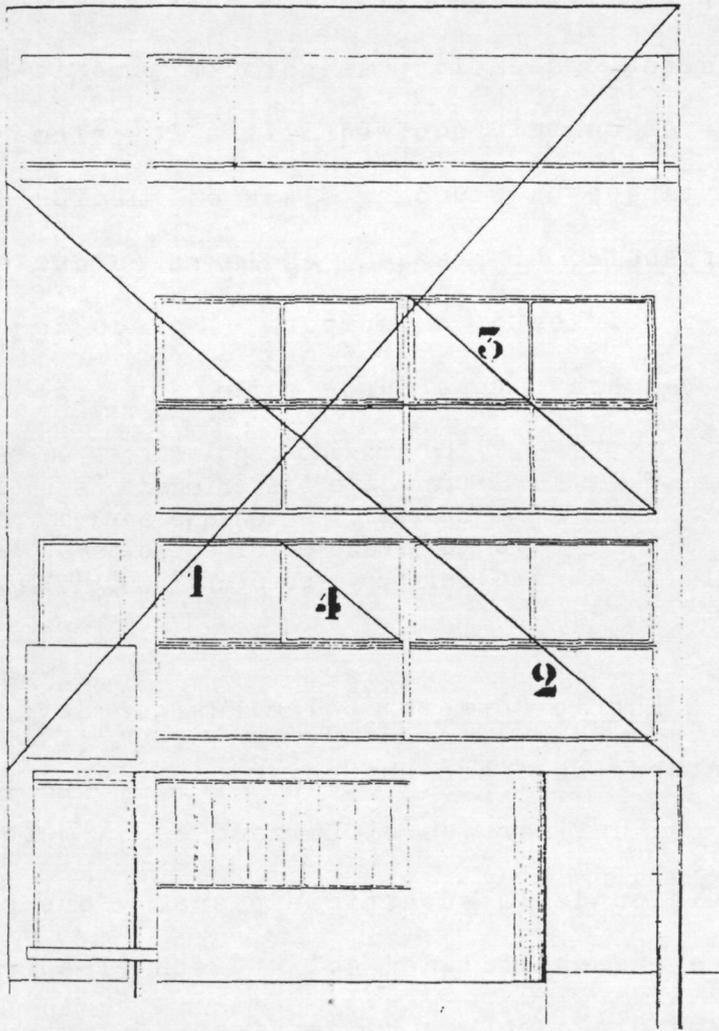
"Un trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad. Es la operación de verificación que aprueba todo trabajo creado en el entusiasmo, la prueba del nueve escolar." (LC/HUA,p.57)

En L'Esprit Nouveau polemizan con Severini, comentando su libro Du Cubisme au Classicisme (10), al puntualizar que el trazado es un método de subdivisión de la superficie plana, y que corresponde a la sensibilidad del artista el encontrar la manera adecuada de servirse del método.

"Hagamos de la geometría un culto del espíritu, corrector de las desviaciones de la sensibilidad excesiva, pero no sustituyamos el misticismo de la sensibilidad por el de la sección aurea o del triángulo." (De Fayet/L'EN,nº15, p.1750)

Los trazados más utilizados por Ozenfant y Jeanneret se basan en el triángulo equilátero, en el triángulo rectángulo, 3,4,5, o en la sección aurea.

En "Composition à la guitare et la lanterne" (1920) se inscribe un triángulo equilátero



LA CITE JARDIN DU WESSENHOF A STUTTGART. 1927
DROUPE 2-1

que determina dos ángulos rectos de gran potencial constructivo. Con ello se consigue situar los puntos clave, estratégicos, que organizan todo el cuadro; a partir de este trazado el cuadro se desarrolla según su propia lógica.

En L'Architecture Vivante, Le Corbusier explica la utilización del trazado en la fachada de una de las viviendas del Weissenhof en Stuttgart (1927). Previo al trazado, existía ya la distribución de huecos y macizos, resultado tanto de las necesidades de la planta como de la aprehensión intuitiva del equilibrio entre ellos. Para ajustar estos huecos Le Corbusier considera en primer lugar el perímetro de la fachada, que al prescindir de la planta baja convierte en un cuadrado. Este le sugiere un trazado apoyado en la diagonal (nº1). La perpendicular a ella, con origen en el extremo opuesto de la base, sitúa la altura del antepecho de la última planta (nº2). Paralelo a ella se traza la diagonal (nº3) que fija la posición y las dimensiones de los huecos principales, los cuales se subdividen (nº4) mediante otra diagonal paralela.

Le Corbusier introduce el concepto de trazado automático, que corresponde al impuesto por el ritmo -regular o alternado- de la distribución de los elementos estructurales; a este trazado debe superponerse también otro mecanismo de control, la escala humana, que fija los lí-

mites entre los que pueden producirse las distintas alturas de forjados, puertas y antepechos. Todo ello se suma al trazado regulador en la definición de la fachada.

Razón-Sentimiento

La crítica suele presentar a los puristas como paradigma de la racionalidad. La pintura purista es tachada de científica, fruto de la aplicación exacta de una norma predeterminada. Se la acusa de ser restrictiva, carente de imaginación, normativa en exceso, pasando por alto que la norma se establece a fin de facilitar y estimular la creación individual. De igual modo, la arquitectura de Le Corbusier es considerada como arquitectura funcionalista por excelencia, identificada con la "Machine a habiter" imagen de la sociedad maquinista. Pocos son los que prestan igual atención a la "Machine a emouvoir", que es como en realidad Le Corbusier define a la arquitectura. A lo largo de este trabajo se ha podido comprobar el papel esencial que Ozenfant y Jeanneret conceden a la inspiración, a las dotes del artista. Pero quizá conviene detenerse un poco más en él, a fin de contrarrestar la imagen mecanicista del Purismo. Sus contemporáneos ya consideraban a Ozenfant y Jeanneret como pintores racionales e intelectuales, atribuyendo a estos calificativos un carácter peyorativo. Raynal rompe una lanza en su

favor y ataca a la crítica que se dedica a ensalzar el empirismo y a criticar todo arte respaldado por la reflexión. Para Raynal, Ozenfant y Jeanneret tratan de llegar a la belleza a través del rigor, sin efectismos y sin voluntad de sorpresa. Los puristas plantean el acto de creación artística como el hecho humano más sublime, en el cual no tiene cabida el azar, pero si la intuición. Crear es combinar de forma simultánea el esfuerzo de la razón y la sensibilidad.

He explicado como, en la polémica con Severini, Ozenfant defiende el papel de la sensibilidad frente a la pura especulación geométrica. La geometría precisa de la sensibilidad del artista para extraer de ella todo su potencial plástico. Severini comete

..."el mismo error que los Viñola, el mismo gusto por la especulación matemática que hace a los árabes tan grandes y a Viñola tan pequeño; ésto se debe a que los árabes sabían hacer coincidir las voluntades sensibles con las combinaciones numéricas ingeniosas, doblando así el placer de los sentidos con el placer del espíritu. Viñola se contenta con la ingeniosidad de las combinaciones numéricas. Severini olvida, con Viñola, que la geometría es cosa del espíritu y que todos sus datos no tienen necesariamente valor sensible, y por tanto plástico."(O/ Les livres d'esthetique L'EN n°15, p.1749)

Ozenfant y Jeanneret insisten en explicar el mecanismo de la sensación con la intención de enseñar a sentir, de hacer que el hombre tome con-

ciencia de sus capacidades sensibles y de la necesidad de un orden. Las demás vanguardias formalistas trataran también de resaltar su componente teórica.

Por lo que respecta a la arquitectura, Le Corbusier, tanto en Hacia una Arquitectura como en "El espíritu nuevo en la arquitectura", plantea la idea de arquitectura como arte capaz de poner al hombre en un estado sensible superior por la percepción de la armonía y de las relaciones matemáticas entre las formas. "La Machine a habiter" tiene solo como objeto distanciar a la arquitectura moderna de la académica, al dotarla de esa aura maquinista.

En la arquitectura, la razón controla el sentimiento, la reflexión ajusta y encauza la intuición del artista.

"El punto de conflicto actual de la arquitectura está aquí; la gran masa de aquellos que han admitido la "Machine a habiter" pretenden detener ahí la definición de arquitectura... El arte es inseparable de la acción humana. No se realiza ni un gesto que no esté afectado en algún grado de un potencial de arte. Ya que el arte no es otra cosa que una manifestación individual de libertad...Es pueril tratar de formular un sistema que no esté equilibrado en base a las constantes eternas del alma humana..."La Machine a habiter" está en el camino de la arquitectura, aporta una solución inevitable al nuevo equilibrio de una sociedad maquinista. Pero un equilibrio social no existe en realidad sino esta instigado por un credo, por la manifestación de un lirismo... Donde está la arquitectura?: Está más allá de la máquina." (LC/L'AV 1927,p.10)

En "En defensa de la arquitectura" Le Corbusier aclara su postura frente a la Neue Sachlichkeit (11). Para Le Corbusier esta ha sustituido arquitectura por construcción y arte por vida. Arquitectura no es construir sino crear, ordenar y componer, también ha caído en el error de identificar belleza y utilidad. Lo útil es bello por cuanto tiene de ausencia de derroche; pero belleza y utilidad son dos cosas distintas.

Una mirada a
la tradición

En la interpretación común de las Vanguardias prevalece la idea de ruptura con la tradición, por su crítica al sistema establecido. Pero ello no es solo una interpretación más o menos tópica sino que, en un primer momento, todas las Vanguardias han puesto el énfasis en su oposición al pasado.

Ozenfant y Jeanneret, desde las páginas de L'Esprit Nouveau, realizan una encuesta entre las personalidades del arte acerca de la conveniencia de quemar el Louvre, idea que había sugerido Apollinaire y que ellos comparten plenamente. El Louvre representa, a su juicio, el inmovilismo, el cementerio de elefantes en el que se valora todo indistintamente por el mero hecho de ser antiguo. Es interesante ver la respuesta de Raynal que matiza esta idea destructora al proponer que en el Louvre se prohíba la entrada a aquellos cuyas edades estén comprendidas entre los diez

y los treinta años. Para el resto, el museo no representa otra cosa que un buen libro de imágenes o una fuente de sugerencias que no modifican sino que enriquecen la pintura en los artistas ya formados.

En su fase plena, las Vanguardias formalistas, y en particular el Purismo, se plantean como alternativa, como respuesta moderna al problema de la creación artística. El Purismo pretende ser un arte duradero y tener su lugar en la historia. Por ello dirige sus críticas a los movimientos artísticos efímeros, improductivos, menores y resalta las características de los grandes momentos del arte. Entienden que la historia se desarrolla según una sinusoide compuesta de apogeos, decadencias y regresiones. En las épocas de apogeo impera el orden y la claridad; en las de decadencia, el desorden y la confusión. Los puristas tienen conciencia de pertenecer a una época de apogeo, pero también saben que es difícil permanecer en ella.

"Uno no puede liberarse por mucho tiempo de las facilidades gráficas. El barroquismo es un fenómeno compensador, recurrente, cíclico: tras la tensión, la relajación; a las austeridades dóricas suceden los encantos jónicos, luego la dulzura corintia, después las fantasías venecianas y finalmente los caprichos vieneses: El hombre no puede ser siempre un héroe, y no obstante, es en ese momento cuando da lo mejor de sí. El artista también." (AO/M,p.54)

La tradición no es vista como algo estático, que obliga al artista a ir hacia atrás para poder continuarla; se ha de conectar con la tradición avanzando hacia adelante; de ese modo se consigue formar parte de los grandes momentos históricos. De esta idea de tradición se desprende la de clasicismo. Ozenfant y Jeanneret pretenden que su arte sea clásico ya que se comparan con todos aquellos artistas llamados clásicos que fueron tenidos por revolucionarios en su época. Identifican clasicismo con la tendencia hacia la pureza, de idea y de forma, no con la recurrencia a la pintura de los predecesores.

La búsqueda de los invariantes forma parte también de esa voluntad de continuidad, de identificarse con las características que ha definido el arte en sus épocas más singulares. Reconocen que los cánones antiguos no eran códigos artificiales sino leyes basadas en la comprensión de la universalidad de las leyes naturales.

Ozenfant hace extensiva a las demás artes la idea de tradición como sucesión de hitos artísticos. Si en pintura establece la secuencia: Antes de Cézanne -Cézanne-Cubismo-Purismo, en literatura encuentra también su paralela: Antes de Rimbaud -Rimbaud-Mallarmé- Después de Mallarmé. En pintura, la línea del arte auténtico pasa por Rafael, Ingres, Poussin, Rubens, Cézanne y Seurat, entre otros. Ingres fue tachado en su época de

revolucionario, si bien él se reclamaba heredero de Rafael. Ozenfant y Jeanneret opinan que pintaba temas clásicos porque el Cubismo no se había inventado todavía, pero que su preocupación era la consonancia entre formas y colores. Cézanne, por su parte, vence en la lucha contra la luz impresionista y permite que el arte vuelva a encontrar su camino.

En Hacia una Arquitectura, Le Corbusier define tres momentos importantes del arte ejemplificados en la ciudad de Roma: La Roma antigua, en la que destaca el afán de construir, de ordenar a partir de formas simples y rotundas. La Roma bizantina, que conjuga limpieza, geometría y pureza de formas y colores. Finalmente la Roma de Miguel Ángel, considerado como la imagen ideal del arquitecto/ artista, capaz de provocar emociones por la unidad y la simplicidad de sus formas, cubos, prismas y cilindros. Las grandes formas de la arquitectura dan testimonio de la manera de sentir y pensar del pasado, y soportan incommovibles el paso del tiempo. Ozenfant considera que aunque pertenece a una época que

..."por principio resiste a todo y cuestiona y vuelve a cuestionar siempre todas las cosas, la Acrópolis nos somete inmediatamente, sin preguntas ni discusiones."(AO/M,p.159)

III. 8-LOS CUADROS PURISTAS

Ozenfant y Jeanneret realizan entre 1918 y 1925 unos doscientos cuadros en los que aplican de forma rigurosa los principios puristas. Todos ellos se plantean a partir de objetos simples tomados de la vida cotidiana: botellas, vasos, jarras, platos, violines, guitarras, pipas y fichas de d6mino. la selecci6n se establece en funci6n de sus caracteristicas formales y de su capacidad de asociaci6n. Los objetos se presentan siempre en visi6n frontal, arquitect6nica: planta y alzado en la misma figura, y la secci6n explicada por su contorno. En algunos casos son menos rigurosos respecto al car6cter tipol6gico del objeto si 6ste es capaz de ofrecer gran riqueza pl6stica con l6neas muy simples. Es el caso de la copa de cristal tallado, elemento en cierto modo singular, dotado de varias formas sugerentes: el disco en la base, el tronco de cono en la copa y el cilindro del pie; a lo que se a6ade el acanalado que permite representar el l6quido interior con una l6nea ondulada.

Para Le Corbusier, la construcci6n del cuadro es el simulacro a escala reducida y en dos dimensiones del proceso de proyecto de un edificio. La idea del cuadro como proyecto se refuerza al comprobar que la mayor6a de los cuadros van prece-

didados por varios "anteproyectos", en los que se ajustan las formas, se definen los trazados y se prueban los colores como si se tratara de experimentos químicos a la búsqueda de la fórmula final.

La primera exposición purista en la galería Thomas tiene lugar en 1918, con la presentación de Après le Cubisme. La crítica y los propios autores coinciden en afirmar que las obras presentadas carecen de la madurez necesaria para ejemplificar con claridad el credo purista. No sucede así con las exposiciones siguientes -en 1921, en la galería Drouet, y en 1923, en la galería L'Effort Moderne, de Leonce Rosenberg- que consiguen impresionar al público por el rigor y solidez de unas obras voluntariamente frías, que no seducen pero dejan mella en el espectador. Raynal a propósito de la exposición de la galería Drouet, afirma:

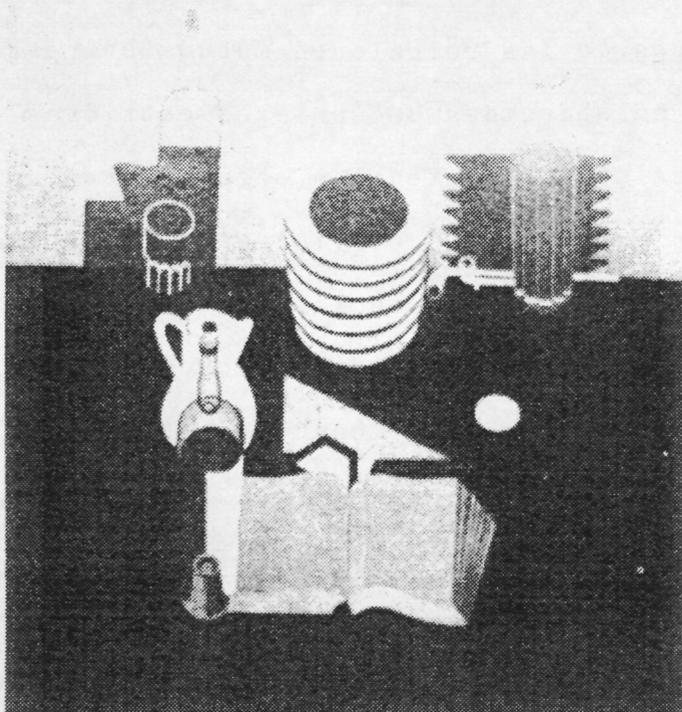
"La exposición de las obras de Ozenfant y Jeanneret estalla como un aviso del cielo. Los dos artistas se han propuesto disciplinar a los sucesores de los impresionistas, a los sucesores de los cubistas, en una palabra, a todos los futuros sucesores de todo movimiento artístico generoso...La obra de Ozenfant y Jeanneret puede ser considerada como una llamada al respeto y al culto de los elementos vitales y primordiales de la plástica, sin los cuales la pintura solo viviría una vida artificial y artificiosa." (MR/OyJ L'EN n°7, p.807)

Los cuadros puristas no se producen con voluntad de adornar las paredes; se ofrecen como objetos

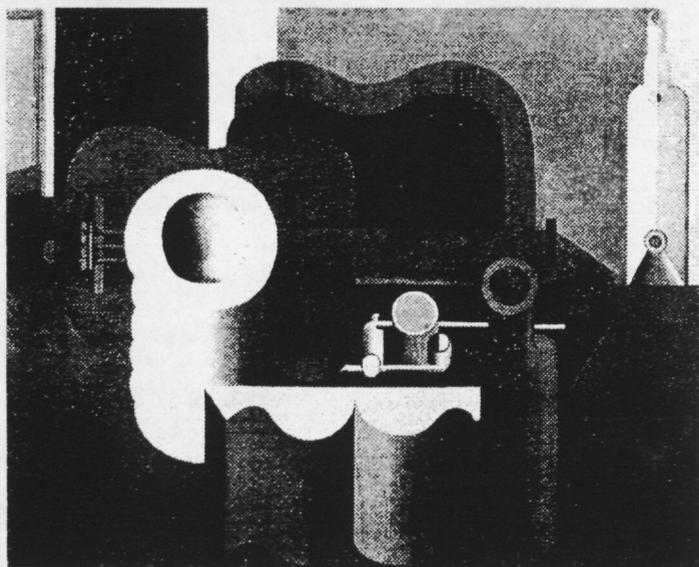
plásticos, como un todo, entero y conciso, obtenido a través de las relaciones mútuas entre sus elementos, establecidas según leyes estrictas.

Para los puristas la auténtica obra de arte no debería estar expuesta ya que violenta al espectador, al imponerle su presencia; debería, por el contrario, guardarse como los libros en la biblioteca y echar mano de ella cuando existiera realmente la voluntad de contemplarla.

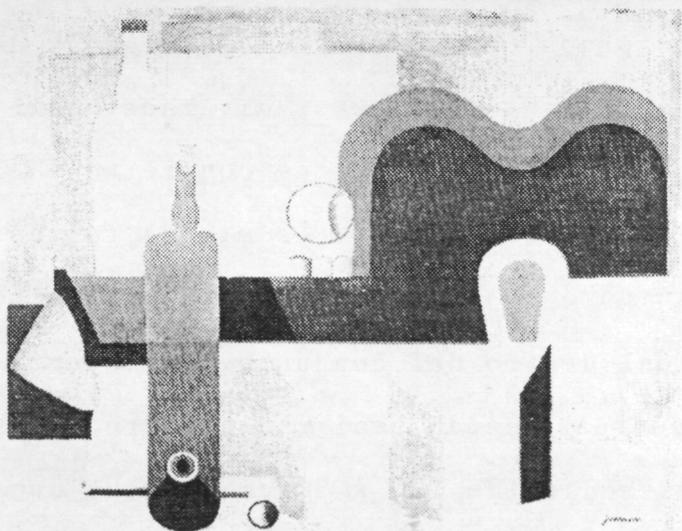
La evolución de los cuadros puristas es clara y manifiesta. En los primeros años contienen pocos elementos-tipo: la botella, la jarra o el montón de platos, se organizan sobre una línea que a modo de horizonte sugiere la división entre un plano horizontal y otro vertical. A medida que el Purismo avanza, aumenta el número de figuras y empieza a plantearse la transparencia y las superposiciones; se inicia una investigación exhaustiva acerca de la ambigüedad de lo visible y lo no visible, de los espacios abiertos y cerrados. Las figuras se entremezclan hasta hacer inseparables sus contornos. En su evolución, algunas de las formas se asignan a objetos diversos. Así, la espiral del rollo de papel se convierte en la espiral del brazo de violín. Las mismas formas se presentan como objetos opacos o transparentes, según su papel dentro del conjunto. La mayoría de estos cuadros están realizados sobre telas de medida estandar, de 100 x 80 cm., hecho que



Le Corbusier 1919
"Nature morte a l'oeuf"



Le Corbusier 1920
"Nature morte a la pile d'assiettes"



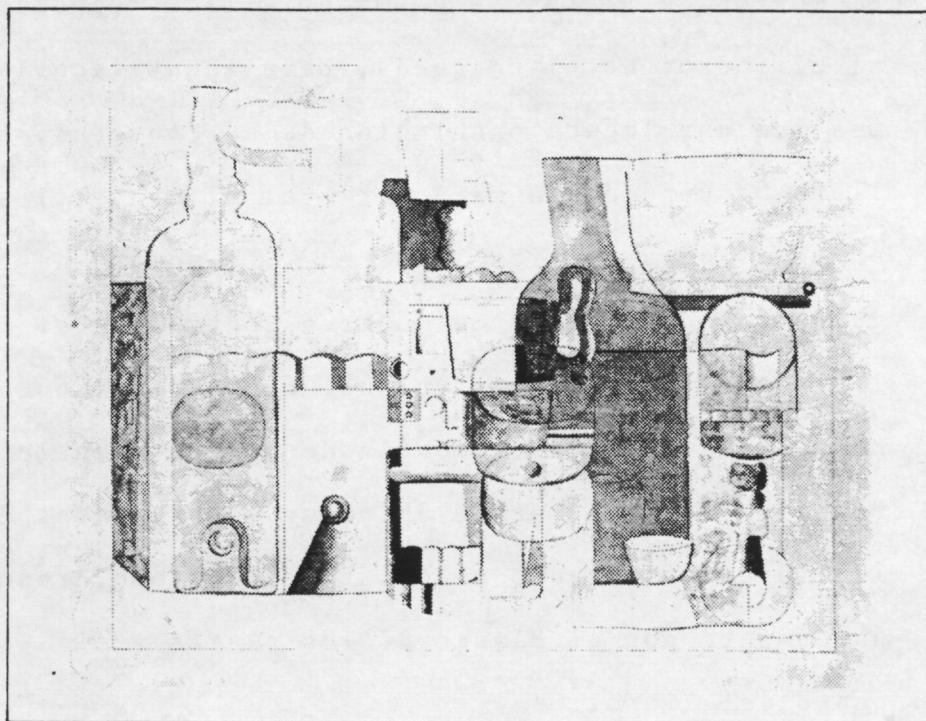
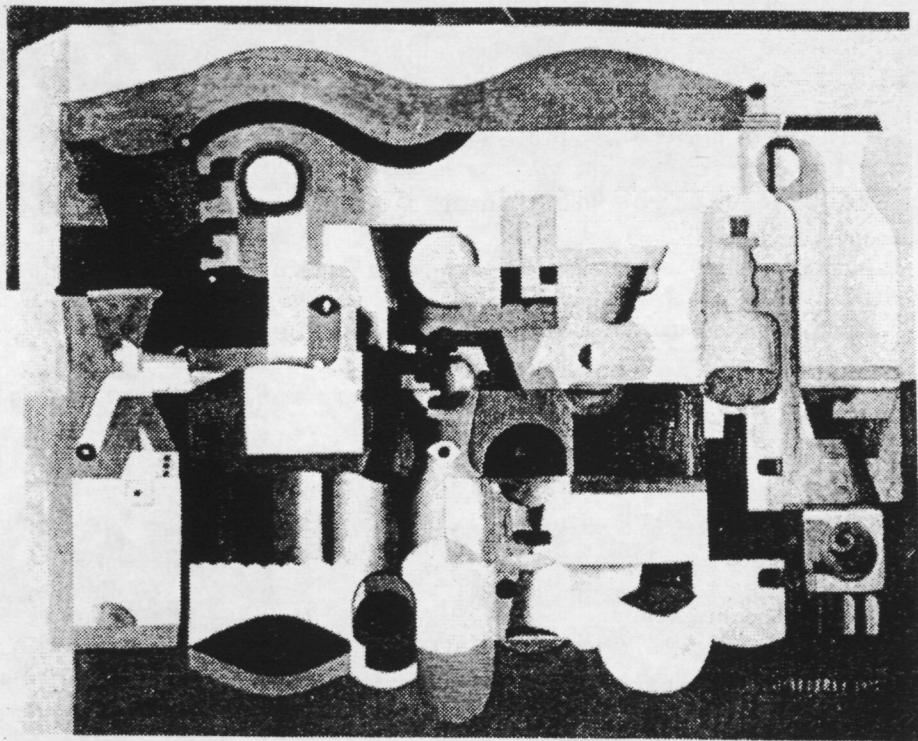
Le Corbusier 1922
"Nature morte Leonce Rosemberg"

los puristas habían convertido en norma.

"Nature morte a l'oeuf" (1919), contiene los elementos básicos del cuadro purista: el montón de platos convertido en objeto compacto, cuya sombra se produce como un nuevo elemento que se esconde tras la botella, la jarra que contiene en su interior la pequeña botella y el libro abierto que sugiere la horizontalidad del plano de apoyo.

En "Nature morte a la pile d'assiettes" (1920), los elementos se han depurado, se han tipificado. El montón de platos se desmaterializa, reducido al cilindro; de él no queda, para identificarlo, más que una ligera ondulación de su contorno. El libro ha perdido su carácter real al convertirse en una figura vertical, pétrea. La sombra de la guitarra en el fondo del cuadro contrapesa el libro situado en primer plano. La luz incide de manera distinta en el montón de platos y en la botella: el color actúa ahí como constructor de la imagen. El cuadro es oscuro, monocromo, roto únicamente por el blanco de los platos y el canto del libro.

"Nature morte Leonce Roseberg" (1922) responde a una esquematización mayor que el anterior: a excepción del libro, el resto de los objetos se presentan sin sombreado que sugiera la volumetría. La situación espacial se insinúa por la opacidad de los elementos que ocultan lo que se sitúa tras ellos.



Jeanneret

."Nature morte aux nombreux objets", 1923 (1,14x1,46mts)

."Nature morte de l'Esprit Nouveau", 1925 (0,81x1,00mts)

"Nature morte aux nombreux objets" (1923), es un cuadro repleto de objetos, que en algunos casos cobran dimensiones inusitadas; como el libro abierto, asimétrico, que remata la composición: actúa como un auténtico telón de fondo, que se destaca de la pared por la ondulación de sus hojas, y ocupa más de la mitad de la superficie del cuadro. Los objetos pequeños juegan un papel determinante como articuladores de los grandes objetos. En este cuadro aparecen varias figuras contenidas unas dentro de otras; botella dentro de botella, dados dentro de la jarra.

En "Nature morte de L'Esprit Nouveau" (1924) los objetos han alcanzado tal grado de simplificación y de interconexión que se ofrecen como un tejido de formas rectas y curvas más que como un conjunto de objetos relacionados.

III. 9-"APRES LE PURISME"

A lo largo de este capítulo he tratado de explicar como el Purismo surge de la necesidad de poner orden en el panorama artístico del París de la post-guerra. El encuentro entre Ozenfant y Jeanneret permite su cristalización y desarrollo, a través de Après le Cubisme y L'Esprit Nouveau. A lo largo de ocho años, el Purismo se perfila, se ajusta hasta quedar ejemplificado en más de doscientos cuadros.

El Purismo, a juicio de sus teóricos, resuelve aquellos aspectos que hacían del Cubismo un arte ornamental, ajeno a la realidad: matiza la idea de pintura pura que, entendida únicamente como ausencia de tema, convierte al cuadro en un simple tejido de formas; para que adquiriera realmente sentido el tema ha de ser sustituido por el proyecto, la idea del cuadro, el sistema de relaciones que lo configura. También acota el papel de la deformación, que en adelante no ha de transformar al objeto hasta hacerlo irreconocible, por el contrario, debe desvelar la realidad en su autenticidad, sin las modificaciones que provocan la perspectiva o la luz. El Cubismo pertenece a una época agitada, de ahí que ponga el énfasis en la sorpresa, en la provocación y no en la formulación de ideas nuevas.

El Purismo agradece al Cubismo haber liberado al arte de las convenciones, valorar los aspectos plásticos sobre los descriptivos, ampliar el campo de lo bello, simplificar las formas y liberar al color de su servidumbre a la luz; en resumen, entender el cuadro como un objeto autónomo. Todo ello constituye la base sobre la que se edifican las ideas puristas.

El Purismo tiene voluntad de universalidad y de perdurar en la historia, que se manifiesta por

su propósito de ampliar su proyecto a los demás campos del arte, y buscar en la tradición aquellos aspectos que, por su similitud con la propuesta purista, permiten legitimarlo como propuesta de vanguardia. El artista purista recupera su papel en la sociedad, forma parte de una nueva élite que engloba a quienes atienden a las necesidades intelectuales del hombre.

La búsqueda de las constantes se realiza a través del análisis de las sensaciones primarias, al comprobar la reacción que provocan en el espectador las formas simples. A estas sensaciones universales se superponen las que proceden de la formación y la herencia del espectador; el posible carácter cientifista del análisis se contrarresta por la defensa de la sensibilidad del artista como único medio para controlar esas sensaciones. El cuadro purista es el resultado del equilibrio entre razón y sentimiento.

El Purismo es un arte de su tiempo; valora la máquina como imagen de la modernidad, como ejemplo de rigor y precisión, de aplicación del principio de economía. Valora asimismo la ciencia por la exactitud de sus razonamientos. Exige el dominio de la técnica, para evitar poner freno a la creación; como arte producido a través de la reflexión, desecha toda propuesta "naif", todo arte basado en la improvisación.

El cuadro purista se plantea a partir de elementos-tipo -idea abstracta, general y tipificada de los objetos de uso corriente- escogidos según su capacidad plástica. El elemento es la palabra que se articula mediante el sistema de relaciones; tensiona la obra por su referencia a la realidad, pero no trata de reproducirla. Su planteamiento es abstracto, carece de tema y se genera a partir de una idea, un "proyecto"; por ello llega al espectador como algo totalmente acabado, controlado por el artista. Su carácter intensivo se verifica en la limitación del repertorio, en la búsqueda de los aspectos esenciales; la concisión de sus obras pone de manifiesto su empeño didáctico, ejemplificador.

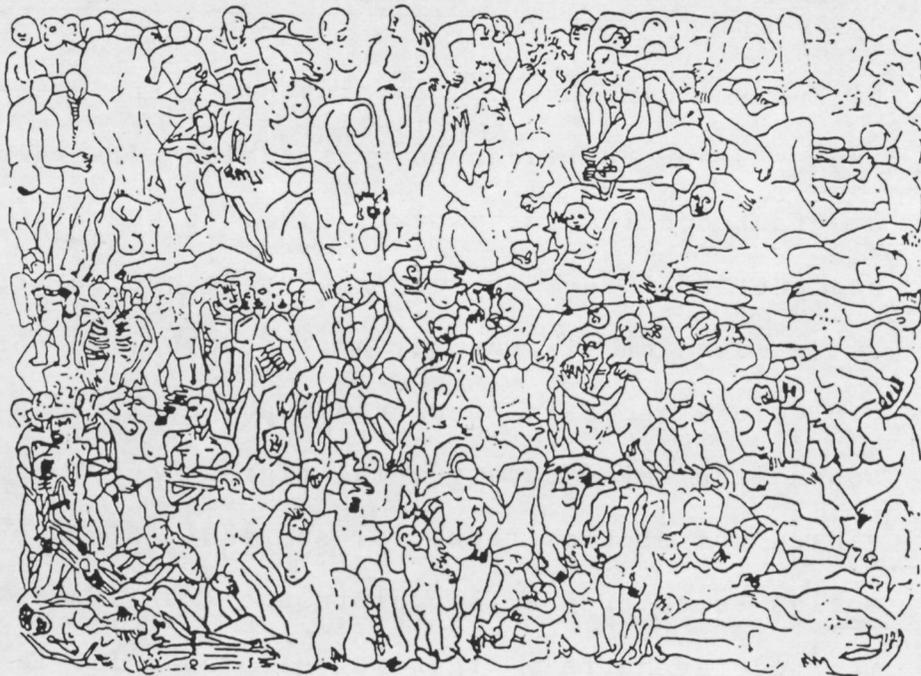
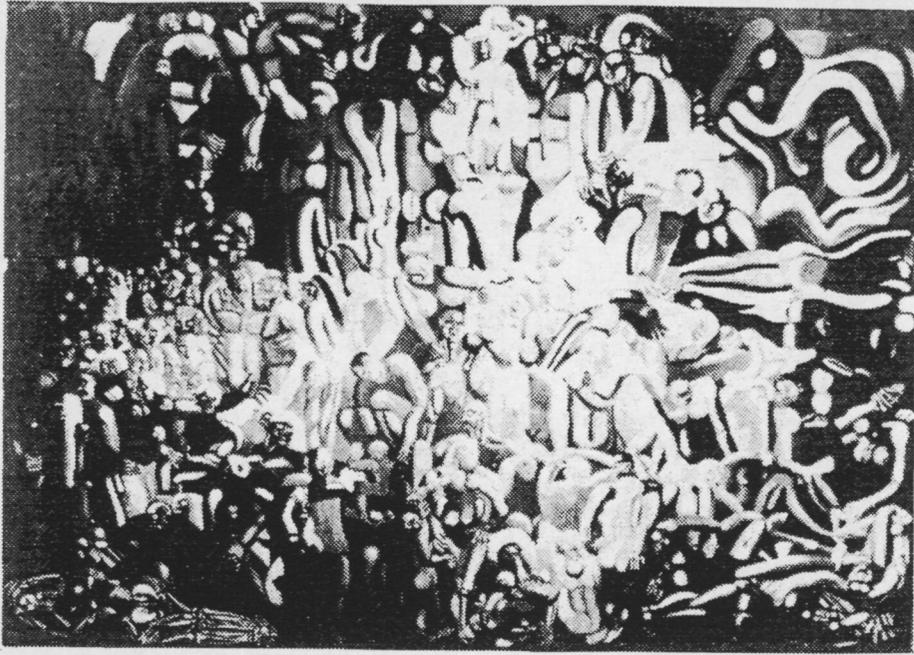
El Purismo pone el énfasis en los aspectos constructivos -formales- del cuadro, de los cuales el Impresionismo, convertido en convención, había prescindido. Por ello considera que el momento decisivo de la pintura es el de la concepción, el del proyecto del cuadro, el de la elección de las leyes capaces de organizarlo. En él se valora la relación por encima de los objetos, relación espacial que corresponde a la idea de "peinture architectureé", la idea de cuadro como puesta en orden.

La obra de arte es una creación artificial e inteligente, que supera a la naturaleza porque es

capaz de provocar sentimientos. El cuadro, como la obra de arquitectura, adquieren el rango de obra de arte cuando son capaces de convertirse en la "Machine a emouvoir".

La geometría, -las formas elementales: prisma, cilindro, cono y esfera- constituye la base de un lenguaje que se articula según una ley que estimula la creatividad del artista, que ajusta los elementos entre sí para elevar el coeficiente de belleza. La geometría tiene la belleza de lo simple y auténtico, que es capaz de actuar sobre las facultades superiores del espectador.

El Purismo concluye con la ruptura entre Ozenfant y Jeanneret; después sus caminos divergen. Ozenfant continuará hasta el final de sus días anclado en el Purismo, convencido de que se trata de la única vía para el arte moderno; su obra evoluciona hacia la monumentalidad, construida sobre unas leyes cada vez más rígidas que lo apresan en sus propias redes. Si se recorren sus memorias se comprueba la omnipresencia del Purismo; todo se narra y organiza en torno a él. El resto de su vida se dedicará a enseñar y divulgar el Purismo en las distintas academias que crea en París, Londres, Nueva York y Cannes. Como dato anecdótico cabe señalar que en 1936 entra en contacto con el gobierno republicano de España, que se ofrece a contratarle para reorga-



"Vie"
Ozenfant, 1931-38 (3,90 x300mts)

nizar la enseñanza del arte tras la supuesta victoria.

Para Ozenfant, el Purismo culmina con un cuadro, "Vie" en cuya realización invirtió siete años, de 1931 a 1938. En sus memorias, narra su gestación, apuntando a modo de diario las distintas vicisitudes por las que pasa su evolución y fotocopiando sistemáticamente todas sus fases. El cuadro trata de ser el resultado riguroso y concluyente de las ideas puristas.

En consecuencia con la idea de que para el Purismo el mayor potencial plástico reside en la figura humana, como se afirma en Après le Cubisme, el cuadro está formado por la aglomeración de gran cantidad de figuras. A juicio de Ozenfant, el cuerpo humano posee un componente erótico que estimula los sentidos y con ello aumenta las sensaciones. El cuadro se establece a partir de distintos criterios:

a) Evitar todo lo accesorio, natural o fabricado, trajes, elementos de arquitectura o paisajes. Por ello, el cuadro se compone únicamente de figuras humanas desnudas.

b) Inventar el mayor número posible de límites comunes entre cuerpos colindantes, a fin de que surja una tercera imagen, fruto de las dos primeras al fundirse. Como ya anunciaban los últimos cuadros pintados junto a Jeanneret, el cuadro es

más rico en sugerencias cuantos más contornos capaces de delimitar varias figuras a la vez contenga; por ello "Vie" es un tejido de figuras humanas.

c) Dar a las figuras nocturnas los rasgos de la raza negra, a las del día los de la raza blanca, a las de la tarde los de la raza amarilla. Con ello se pretende respetar el color local y utilizarlo asimismo como elemento constructivo que potencia la diferenciación entre el día y la noche.

d) No dejar ningún hueco en la composición: no existe diferencia alguna entre fondo y figura. Las propias figuras actúan como entramado, como cañamazo de la tela.

e) Dar a las figuras mayor dimensión en la parte superior que en la inferior, para obtener la imagen del crecimiento. La mayor densidad de las figuras de la base actúa a modo de zócalo o soporte de las figuras mayores,

f) Diferenciar y formar con todo detalle las figuras dibujando hasta las uñas, a fin de que a medida que uno se acerque al cuadro obtenga de él visiones distintas; combinar y cuidar la textura para que cada una de sus partes, incluso las más pequeñas, ofrezcan interés por sí mismas.

Con estos principios, Ozenfant establece el "programa" a partir del cual puede crear un cuadro auténticamente purista.

El cuadro es de grandes dimensiones -4 mts x 3 mts- y al contener figuras de todas las razas pretende ser un compendio de toda la humanidad, un cuadro universal que da cabida al mundo. Para Ozenfant, supone la plenitud de su ideal de pureza; en realidad está más próximo a la caricatura, a la viñeta gigante que recoge de forma literal la normativa purista pero no es capaz de trascenderla.

Le Corbusier es el gran beneficiado del Purismo; la etapa purista ha sido su "laboratorio secreto", donde ha podido experimentar con formas y colores y combinarlas de infinitas maneras a fin de evaluar las distintas relaciones. Esos años de reflexión, que sin duda debe agradecer a Ozenfant, le permitieron enfocar de manera radicalmente distinta el proyecto arquitectónico.

En sus memorias, Ozenfant compara la villa Schwob, de 1915 y la casa Ozenfant, de 1921. Para él, la primera

"...era una buena casa, una especie de homenaje a August Perret. La mía no se le iba a parecer en nada, que había sucedido?: El Purismo." (AO/M,p.26)

El propio Jeanneret reconoce que la clave de su arquitectura debe buscarse en la pintura.

"El fondo de mi investigación y de mi producción intelectual tiene su secreto en la práctica ininterrumpida de la pintura. En ella hay que buscar la fuente de mi libertad de espíritu, de mi desinterés, de la independencia, de la lealtad y de la integridad de mi obra," (LC,cit en JP/LCLM,p. 106)

No puede hablarse de arquitectura purista, o referirse a la arquitectura de Le Corbusier como arquitectura de vanguardia. La arquitectura de Le Corbusier es el resultado, el fruto de la investigación purista; en realidad, carece de teoría homogénea que la explique; los cinco puntos de la nueva arquitectura no deben ser entendidos como teoría a priori sino como una justificación y una explicación a posteriori de unas decisiones estéticas. Le Corbusier considera como elementos de la arquitectura los volúmenes, los planos y la luz, pero no entendidos como elementos tipificados, como repertorio, sino como las ideas fundamentales sobre las que crear la arquitectura.

Los trazados reguladores, que en el Purismo establecen y organizan por completo las relaciones entre los elementos, en la arquitectura se utilizan básicamente para ajustar el diseño de los huecos de fachada; el problema de la arquitectura está más allá, en la organización de los elementos en el espacio.

Sin duda hay que reconocer que el Purismo fue determinante en la producción de Le Corbusier, que lo asume, pero no lo traduce literalmente -como hará Malevitch al transformar sus cuadros suprematistas en arquitectonas- sino que lo trasciende y transforma valiéndose de la calidad tridimensional de la arquitectura.

R.H.Wilensky, habla así del papel del Purismo en la arquitectura de Le Corbusier:

"...Jeanneret-Le Corbusier, que se había preparado para la arquitectura, pintó pintura purista mientras trabajaba con Ozenfant; luego volvió a la arquitectura, escoba en mano, para barrer las florituras de las cosas viejas y acoger con alegría los nuevos materiales, diseñando para el hormigón, el vidrio, los metales, dibujando planos capaces de satisfacer las necesidades y la posibilidad de la vida contemporánea, creando una nueva arquitectura funcional en la estética purista-cubista de Ozenfant." (RHW/cit en AO/M, p.130)

Los mecanismos puristas aparecen continuamente en la arquitectura de Le Corbusier; las curvas de los muros el juego de las transparencias y superposiciones, y la manera como se relacionan entre sí los elementos obedecen al pensamiento purista. En la arquitectura, como en la pintura, la forma precede al color, que se aplica sobre aquella para enfatizar su situación espacial.

"la policromía arquitectónica se adueña del muro entero y lo califica con el poder de la sangre, o el frescor de la pradera o del brillo del sol o la profundidad del cielo y del mar... Si este muro es azul se escapa, si es rojo mantiene el plano...la policromía arquitectónica no elimina los muros pero puede desplazarlos en profundidad y clasificarlos según su importancia." (LC,cit en JP/LCLM,p.155)

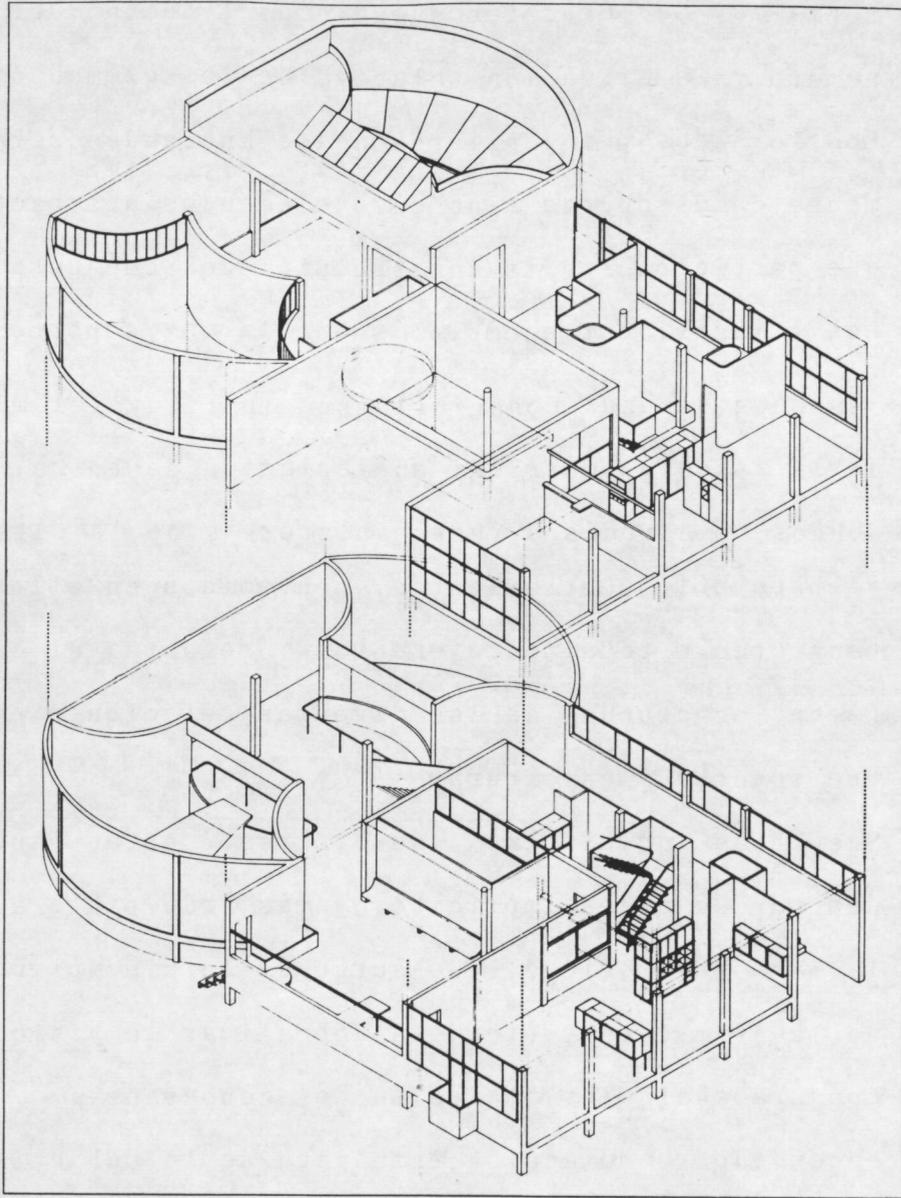
Le Corbusier utiliza la deformación a la manera purista; la ondulación de los tabiques divisorios refuerza su calidad de elemento móvil, flexible, que solo como condición deberá atender a las convenciones del habitar, pero cuyo auténtico sentido deriva del modo concreto de asumir criterios

formales. Le Corbusier juega con el tamaño, el número y la situación relativa de los elementos. Los forjados y los pilares no se entienden solamente como soporte sino como elementos abstractos que participan en la construcción del conjunto. Los pilares, por ejemplo, son a la vez soportes y residuos de una iconografía que instituye el mito de la razón geométrica; su variación de forma, -redondos, cuadrados o rectangulares- y de la situación respecto a los cerramientos -contenidos en ellos, tangentes o totalmente exentos- refuerza el carácter conceptual de las diversas relaciones entre soporte y envoltura.

Sus obras incluso las más "libres", están pautadas por un orden implícito, jamás reducible a la mera regularidad, que surge de la disciplina del sentimiento y tiende a normalizar la visión; conjura cualquier impresión de espontaneismo, entendido como acción inmediata de la subjetividad.

La arquitectura de Le Corbusier está hecha para ser recorrida, solo así se puede percibir desde las distintas situaciones espaciales la relación entre los planos, los elementos y la luz.

" También, sucintamente, decimos que la arquitectura es circulación interior y no por razones exclusivamente funcionales...pero muy especialmente por razones de emoción, los diversos aspectos de la obra, la sinfonía que, en realidad, se ejecuta, sólo aprehensibles a medida que nuestros pasos nos llevan, nos sitúan y nos desplazan, ofreciendo a nuestra vista el pasto de los muros o de las perspectivas, lo esperado o lo inesperado de las



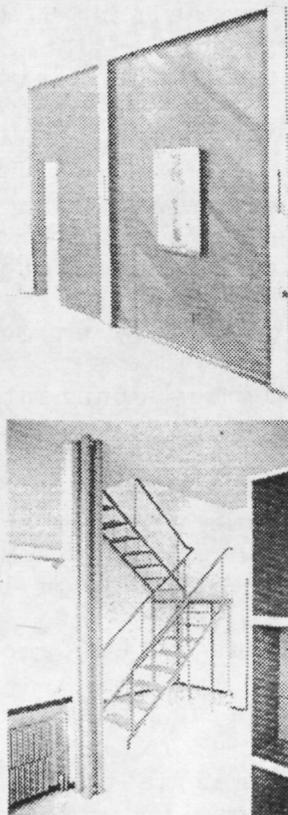
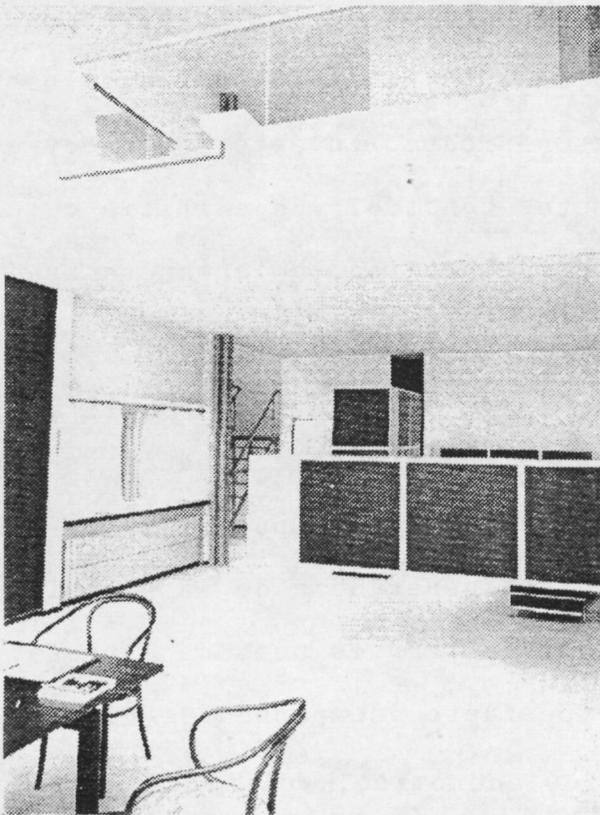
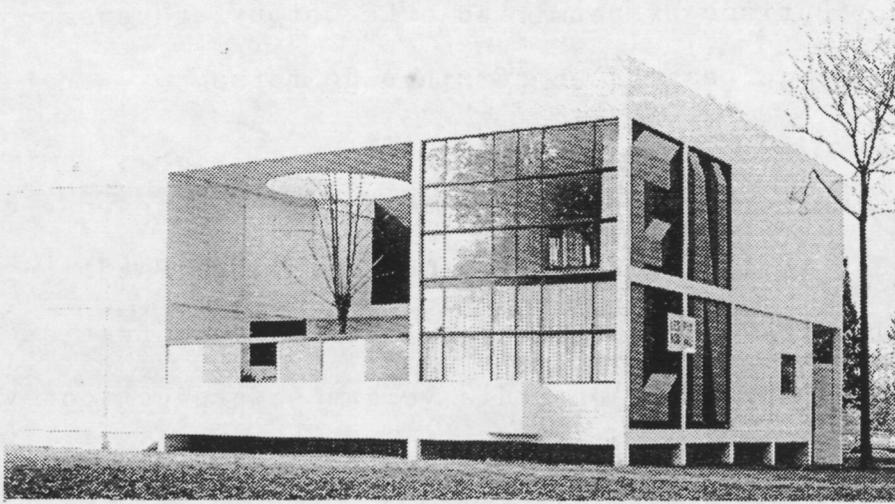
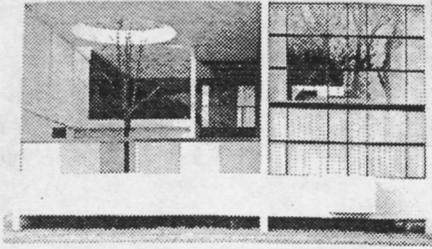
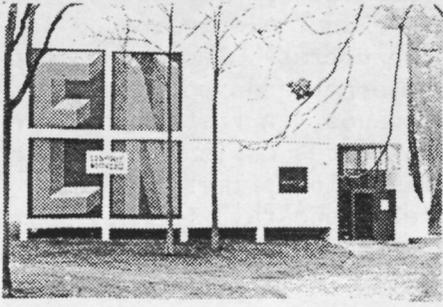
Le Corbusier
Pabellón de L'Esprit Nouveau, 1925

puertas que descubren el secreto de nuevos espacios, la sucesión de las sombras, penumbras o luces que irradia el sol penetrando por las ventanas o los vanos, la vista de las lejanías edificadas o plantadas, como también la de los primeros planos sabiamente dispuesta." (LC/M,p.33)

El Purismo ha permitido a Le Corbusier pensar su arquitectura en términos de forma.

Para cerrar este capítulo, conviene detenerse en una obra singular de Le Corbusier: "el Pabellón de L'Esprit Nouveau", que podría ser entendida como obra de vanguardia ya que se produce con voluntad de manifiesto, como ilustración de las ideas contenidas en L'Esprit Nouveau. El pabellón se realiza en la exposición de las Artes Decorativas de París, en 1925, dominada por ampulosos edificios de cartón-piedra. En este contexto, el pabellón es un reto: construir un edificio carente por completo de decoración, a la manera tradicional, y en cuyo interior se ofrecen como elementos ornamentales los objetos de uso corriente -mesas, sillas, botellas y muebles modulares- así como algunos cuadros cubistas y puristas, es enfrentarse con la idea generadora de la exposición, "las artes decorativas". No es pues de extrañar que su construcción fuese acompañada de dificultades de todo tipo, económico, político e ideológico.

La decisión de edificar el Pabellón también encon-

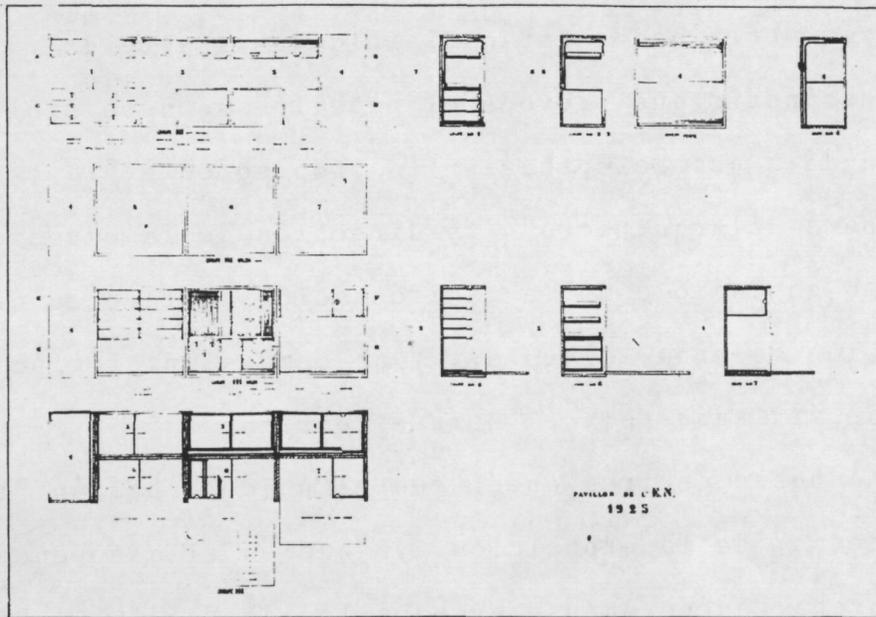
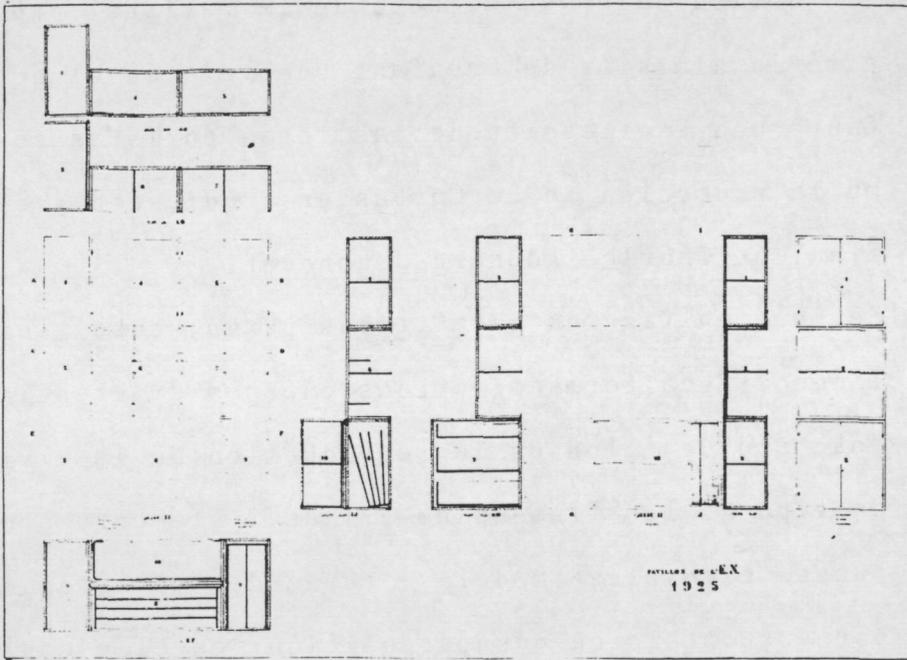


Le Corbusier
Pabellón de l'Esprit Nouveau, 1925

tró dificultades en el seno de la revista; precipitó la dimisión de Ozenfant que veía en él no tanto una explicación de las ideas puristas como la promoción de Le Corbusier-arquitecto y el final de Charles Edouard Jeanneret.

Se basa en figuras geométricas puras, cubo y cilindro. Está formado por dos cuerpos diferenciados; uno de ellos es la reproducción de la vivienda-tipo de los "inmeubles-villas", elemento propuesto como pieza modular, capaz de ser agregada por yuxtaposición o superposición; es el ejemplo de vivienda estandar para el hombre moderno, cuyas necesidades están tipificadas. Parte del escándalo que provocó el pabellón se debe sin duda a que Le Corbusier lo propuso como "La casa para un arquitecto"; la dirección de la exposición lo entendió como la manifestación de la decoración moderna, singular, y no como el prototipo de vivienda para el hombre corriente.

No puede decirse que fuese el único pabellón "moderno" de la exposición, ya que en ella se encontraba, entre otros, el pabellón de Melnikov. Pero sí que era único en su propósito de incidir y modificar la vida cotidiana, al atender al tema de la vivienda y el equipamiento doméstico. El módulo de doble altura, unos 6 mts, producía un efecto sorprendente por las dimensiones de los huecos de la fachada, totalmente distintas a las de la construcción tradicional. El diseño de la célula se inspira, según palabras de Le Corbusier,



Le Corbusier
 Pabellón de l'Esprit Nouveau
 "Casiers Standard"

en la Cartuja de Galluzzo, cuya disposición en planta en forma de L, servida por el pórtico del claustro, es descrita en uno de sus carnets de viaje, de 1911.

Si la fachada del módulo se ofrece de forma inmediata como algo totalmente nuevo, es en la planta y la sección, es decir en la organización de los volúmenes, donde puede valorarse realmente una nueva manera de pensar la arquitectura. La planta libre, no determinada por los condicionantes estructurales, permite abordar el tema de la subdivisión del espacio de forma distinta. El interior está dominado por el juego entre el espacio doble y el espacio simple, enfatizado por medio de la luz que incide -a través del gran hueco de la fachada principal- en las dos paredes laterales opacas. Las subdivisiones se realizan mediante elementos modulares que no llegan hasta el techo y permiten, en todo momento, percibir la dimensión total del espacio. El color se utiliza también para enfatizar las dimensiones. El frontal del balcón, de color claro, contrasta con el oscuro del techo del primer forjado, y permite entenderlo como un plano vertical suspendido.

Le Corbusier sustituye la idea de mobiliario por la de "equipamiento". Los muebles que actúan como separación son metálicos y están diseñados en función de lo que debe ser almacenado en ellos, a fin de obtenerse el máximo rendimiento con el mínimo espacio.

De las paredes, lisas y pintadas de distintos colores, cuelgan cuadros de muchos de los artistas relacionados con la revista: Braque, Gris, Lipchitz, Picasso y, lógicamente Ozenfant y Jeanneret.

El otro cuerpo del Pabellón estaba rematado por dos extremos semicilíndricos , y dedicado íntegramente a zona de exposición; en ellas se ofrecían los distintos proyectos de Le Corbusier, desde rascacielos a bloques y viviendas unifamiliares. En los espacios semicirculares se exponían los proyectos de urbanismo en forma de diorama: El "plan Voisin" que propone la creación de una ciudad de negocios en el centro de París, y la "ville contemporaine de trois millions d'habitants", proyectos que Le Corbusier proponía con la intención de que su radicalidad provocase un debate sobre el tema. Con ello, se defiende la tesis de que la arquitectura se extiende desde el más pequeño objeto de uso hasta la ciudad.

El Pabellón trataba de ofrecerse como un ejemplo de construcción industrializada; la mayoría de sus elementos eran desmontables y transportables; la estructura y los cerramientos se producían industrialmente. La estructura se proyectó con pilares de 25 x 30 cm. Si bien en el momento de la ejecución su sección se redujo a 21 x 21 cm. El cerramiento era a base de elementos prefabricados de solomite (aglomerado de cemento y paja).

La carpintería metálica estaba realizada con perfilería estandar de la casa Roneo. En general, pretendía ser un alegato en favor de la industria que mediante la estandarización y la serialización, es capaz de producir objetos puros, económicos, precisos. La racionalización de la zona de servicio se aproxima a la eficacia de los coches-cama y de las cabinas de los barcos.

Le Corbusier aspiraba a venderlo durante la exposición y desmontarlo, trasladarlo y reconstruirlo en el solar del comprador, cosa que no fue posible; tuvo que ser demolido y ello le acarreó graves problemas económicos.

El Pabellón pretendía ser el resumen y la explicación del espíritu nuevo, constructivo, sintético, coherente con su época optimista, basado en la geometría y realizado gracias a la técnica que, con su exactitud permite conseguir un orden y por tanto alcanzar la belleza. La claridad con la que ejemplifica las ideas puristas le otorga la categoría de obra de arte.

"Al arte se le permiten todas las libertades, excepto la de no ser claro." (O-J/ALC,p.60)

NOTAS

1.- Luisa Martina Colli, Arte, Artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier. Ed. Laterza, Roma-Bari,1981.

2.- L'Esprit Nouveau, Revista publicada en París entre 1920-1925 (28 números)

- 3.- Le Corbusier, Hacia una arquitectura. Ed. Poseidon, Buenos Aires 1964. (Ed. original ed. Crès, París 1925)
- 4.- Maurice Raynal "Ozenfant & Jeanneret" L'Esprit Nouveau nº5, pp.807-832.
- 5.- Amedee Ozenfant. Foundations of Modern Art. Ed. Dover, New York, 1952. (Ed. original Art, París, 1931)
- 6.- Jean Cocteau, Le Rappel a l'ordre. Ed. Stock, París 1926
- 7.- Amedee Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret "Le Purisme" L'Esprit Nouveau nº4, pp.369-386
- 8.- L'Architecture Vivante. Revista publicada en París entre 1925-1939, dirigida por Jean Badovici.
- 9.- Alberto Izzo, Camillo Gubitosi, Charles Edouard Jeanneret-Le Corbusier. Ed. Officina, Roma 1979.
- 10.- Gino Severini, Du Cubisme au Classicisme, París 1921
- 11.- Neue Sachlichkeit, H.R. Hitchcock lo define (nota 43 al capítulo V de Renato de Fusco La idea de Arquitectura) "Nueva objetividad: un término genérico de algunos movimientos de vanguardia que siguieron al Expresionismo en las artes; en arquitectura equivale en términos generales al funcionalismo".
A Gropius se le atribuye esta frase (op. cit. capítulo V nota 44) "Si el Expresionismo es una rebelión contra la máquina y contra su represión, el periodo de la Neue Sachlichkeit es una positiva afirmación del mundo vivo de máquinas y vehículos."
El propio De Fusco (op. cit. p,159) la define así "Considerándola como una reacción contra el idealismo expresionista, como una llamada a la realidad, como la reducción del Expresionismo a UN INSTRUMENTO MAS MANEJABLE, esta tendencia defiende por un lado un arte fuertemente politizado, activa contribución a la crítica social, eficaz y popular instrumento de información; por el otro intenta adecuarse a la realidad cualificando la producción. En ambos casos se trata de una concepción del arte marcadamente heterónoma, cuya vocación social constituye su carácter preeminente."

IV. EVOLUCION DE SCHOENBERG

IV. 1-INTRODUCCION

La época más estudiada de la producción musical de Schoenberg es la que corresponde a la creación y desarrollo del sistema dodecafónico, es decir la que abarca de 1923 a 1933. No obstante debe analizarse toda su producción para poder comprobar como en su conjunto permite explicar tanto los orígenes como las consecuencias de la formulación de una nueva estética.

Trataré por tanto de analizar los motivos que condujeron a Schoenberg a adoptar una actitud de vanguardia y los resultados de la superación de esta postura.

Schoenberg inicia el camino hacia la supresión de la tonalidad a través de la crítica del sistema tonal. A medida que su música evoluciona siente la necesidad de formular un nuevo sistema que ocupe el vacío dejado por la tonalidad como marco legal armónico de la obra, que las formas canónicas no cuestionaban. Establecido ya el sistema dodecafónico, que posibilita gran parte de la música del siglo XX Schoenberg será capaz de producir obras que recogeran, asimilados y superados, los logros de la composición

serial.

La figura de Schoenberg explica pues, por si sola, todo el ciclo de la vanguardia.

IV. 2-SCHOENBERG POST-ROMANTICO (1898-1905)

El Romanticismo, en tanto que suponía la exaltación de lo individual, encontró en la música el vehículo de expresión ideal para conducir la subjetividad del artista. Para el artista romántico los problemas expresivos pasaban por encima de los estrictamente formales. Esta necesidad de reflejar en la música los sentimientos, convierten al hecho de componer en algo íntimo, personalizado, ajeno a los parámetros convencionales que regían la música. En estas condiciones, el papel del público se hace irrelevante y su reacción es el mostrarse reticente a toda innovación. Este público que hasta entonces exigía y aplaudía las nuevas composiciones de sus músicos, no comprende una música que ya no se produce como enriquecimiento de un conjunto de usos y técnicas establecidas, sino como enfrentamiento a esos usos.

Frente a unas leyes universalmente aceptadas, el músico romántico intenta establecer sus propias leyes, mediante el ejercicio de la subjetividad. sin trabas.

T.W.Adorno explica como ante la nueva actitud del artista únicamente la autoridad del mismo puede ser utilizada como criterio de valoración de la obra de arte.

"Desde el momento en que el proceso de composición se mide únicamente según la conformación propia de cada obra y no ya según razones genéricas tácitamente aceptadas, ya no es posible "aprender" a distinguir entre música buena y música mala.

Quien quiera juzgar debe considerar de frente los problemas y los antagonismos intransferibles de la creación individual, sobre la cual nada enseña la teoría general musical ni la historia de la música. Aquí nadie sería más capaz de formular juicios valorativos que el compositor de vanguardia, a quién le falta, empero, toda la disposición discursiva. Ya no puede contar con un mediador entre el público y él mismo." (TWA/FNM,p.15)

Viena La actitud radical de Schoenberg y su enfrentamiento con el público se entiende con mayor claridad si se le sitúa en su contexto, la Viena de principios de siglo. Viena ofrece al espectador de esa época la imagen de una ciudad culta, refinada, heredera de una gran tradición artística, en la que los problemas estéticos preocupan a la burguesía más que los problemas políticos o ciudadanos. La música, la pintura y la literatura, encalladas en una actitud conservadora, gozan de completa aceptación por los rectores de la convivencia. Los vieneses ven reflejado en ellos la imagen de una sociedad ideal. El arte es para ellos el sustituto de una vida aco-

sada por problemas de identidad y comunicación. La búsqueda de la belleza es el objetivo principal de los artistas, de la belleza entendida como lo amable, lo rico, aquello que causa placer.

En realidad todo ello no es más que una máscara bajo la que pretenden ocultar la realidad: la decadencia del imperio de los Haubsburgo, que se desmorona entre las tensiones provocadas por las distintas minorías étnicas que generan la aparición del nazismo, sionismo y los nacionalismos. La sociedad vienesa se funda sobre valores falsos, tratando de conservar una moral en la que cree solo a medias; se apoya en lo antiguo por temor a lo nuevo. El arte es su única coartada. La Sezesión, a pesar de su pretendida voluntad renovadora, pierde muy pronto su aspecto crítico para asumir el papel del arte oficial, y se limita a reducir progresivamente el arte a su función ornamental, recreándose en los aspectos superficiales. El arte se hace apariencia, maquillaje.

Ante este estado de cosas, extendido a todos los campos de la cultura, surgen figuras que tratan de reaccionar tanto frente a la hipocresía de la sociedad como frente a la falsedad de las propuestas artísticas. Su arma principal es la sinceridad, la honestidad, la voluntad de buscar la esencia de las cosas prescindiendo de su aspecto anecdótico; con ello pretenden acabar

con las paradojas, las falsedades, las ideas vacías de contenido; oponen a la idea de belleza la de veracidad.

Karl Kraus es tal vez el personaje más representativo de esta actitud, o al menos aquel cuyo enfrentamiento con el público fué más directo. Escritor y periodista, en sus publicaciones atacó de forma despiadada, con ironía sutil y mordaz todos los aspectos decadentes de la sociedad vienesa: de los periodistas a las mujeres, nadie quedó libre de su crítica. Frente al lenguaje grandilocuente de sus contemporáneos, utilizaba el aforismo, certero y conciso, como expresión de sus ideas. Para él la función del lenguaje era la comunicación de las ideas; entendía el lenguaje como vehículo del pensamiento, ajeno a cualquier pretensión estética. Sus aforismos muestran un total dominio de este lenguaje. Para Kraus, todo aquello que no era auténtico, honesto o verdadero, era inmoral. Su idea de moralidad le llevaba incluso a alzarse en defensa de las prostitutas, a las que consideraba consecuencia necesaria de la hipocresía en las relaciones matrimoniales, y cuya actitud juzgaba sincera. Los ataques de Kraus van dirigidos a la falsedad y la inmoralidad de los hombres, no de las ideas.

Como Adolf Loos, su crítica se ensaña contra toda

forma de arte entendida como decoración, caren-
te de sentido.

Ambos consideran que la esfera de los hechos es
distinta que la de los valores. Para Loos la
arquitectura no es un arte, ya que se trata de
algo necesario, algo que cumple una función so-
cial.

"La obra de arte es asunto personal del
artista. La casa no lo es (...) La obra
de arte no es responsabilidad de nadie;
la casa, de todos. La obra de arte inten-
ta sacar a la gente de su confortabili-
dad o (complacencia = Bequemlichkeit).
La casa debe servir al confort. La obra
de arte es revolucionaria, la casa con-
servadora." (CES/VFS,p.350)

Para Loos el arte es ajeno a la vida, es algo
de un orden más elevado que nos acerca a Dios.
Esta idea de la obra de arte como generadora de
sensaciones superiores será defendida por Ozen-
fant en la formulación del Purismo. Coincide con
Schoenberg en la consideración del papel que
juega el dominio de la técnica en la evolución
de los cambios formales. Los avances técnicos
no generan forma nueva pero la posibilitan.
Loos no opone desnudez a ornamento, si bien sus
casas se radicalizan en el aspecto exterior por
oposición a las arquitecturas de sus contemporá-
neos, y tratan de ofrecer una imagen de absolu-
ta racionalidad. Loos admite aquel ornamento que
ayuda a poner en valor determinadas cualidades,
no el que enmascara la carencia de éstas.