

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

ARQUITECTURA Y MAESTROS: REVISITANDO A LE CORBUSIER



N.08/5 JULIO 2018

[A. GUIDO / M. C. BLANC] [A. MOLINÉ] [A. L. KLOTZMAN / M. SALERNO] [O. FATIGATO] [A. BENOIT] [J. NUDELMAN]
[G. SCAVUZZO] [P. M. MARTINELLI] [C. CANDIA] [C. GALIMBERTI / J. L. ROSADO] [M. RICHARD] [T. BENTON]

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR



Imagen de tapa :
Le Corbusier, su esposa
Yvonne y sus amigos
en la terraza de *L'Étoile
de Mer* en Roquebru-
ne-Cap-Martin. © 2018
FLC/ ADAGP, París /
SAVA, Buenos Aires.

Agradecemos a la Fun-
dación Le Corbusier la
cesión de los derechos
para la publicación de
esta imagen.

A&P Continuidad Publicación semestral de arquitectura

Directora A&P Continuidad
Dra. Arq. Daniela Cattaneo

Coordinadora editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción
Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial
Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Diseño editorial
Lic. Catalina Daffunchio
Dirección de Comunicación FAPyD

Comité editorial
Arq. Sebastián Bechis (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Arq. Ma. Claudina Blanc (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Daniela Cattaneo (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Jimena Cutruneo (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dr. Arq. Cecilia Galimberti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Arq. Gustavo Sapiña (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Comité científico
Julio Arroyo (Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)
Renato Capozzi (Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)
Gustavo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Fernando Díez (Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)
Manuel Fernández de Luco (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Héctor Florianí (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Sergio Martín Blas (Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)
Isabel Martínez de San Vicente (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Mauro Marzo (Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Venecia, Italia)
Aníbal Moliné (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Jorge Nudelman (Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)
Alberto Peñín (Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)
Ana María Rigotti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Sergio Ruggeri (Universidad Nacional de Asunción. Asunción, Paraguay)
Mario Sabugo (Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)
Sandra Valdettaro (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Federica Visconti (Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Próximo número :
ARQUITECTURA Y OFICIO
Diciembre 2018, Año V - N° 9 / on paper/on line



ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y
Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Héctor Florianí

Vice rector
Fabián Bicciré

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Decano
Adolfo del Río

Vicedecana
Ana Valderrama

Secretario Académico
Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación
Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Damián Villar

Secretario de Extensión
Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado
Jimena Cutruneo

Secretaría de Ciencia y Tecnología
Bibiana Cicutti

Secretario Financiero
Jorge Rasines

Secretaria Técnica
María Teresa Costamagna

Director General de Administración
Diego Furrer

ÍNDICE

Editorial

06 » 09

Daniela Cattaneo

Reflexiones de maestros

10 » 13

La machinolatrie de Le Corbusier

(fragmentos)

Ángel Guido

Selección y traducción María Claudina Blanc

Conversaciones

14 » 25

Le Corbusier. Hacia un reencuentro entre sus influencias visibles y no visibles en la enseñanza

Aníbal Moliné

Introducción Pedro Aravena

26 » 37

El Cabanon.

Relato de una primera visita al
interior de un hombre

Ana Lina Klotzman y
María Salerno

Dossier temático

38 » 47

El viaje a Oriente de Le Corbusier

Orfina Fatigato

48 » 57

Le Corbusier y la construcción del espacio (visual) moderno en Brasil

Alexandre Benoit

58 » 73

Un muerto político.

Los herederos de Le
Corbusier en Uruguay

Jorge Nudelman

74 » 89

El poema y el palacio.

Construcción poética y
composición arquitectónica en
algunas obras de Le Corbusier

Giuseppina Scavuzzo

90 » 105

La construcción del umbral urbano.

Le Corbusier y el *Immeuble Clarté*
en Ginebra, 1930-1932

Patrizio M. Martinelli

106 » 115

El Arte del Simulacro.

Le Corbusier y la fotografía

Carlos Candia

116 » 127

Le Corbusier en Weissenhofsiedlung.

Reflexiones en torno a la ciudad, la
arquitectura y el habitar

Cecilia Galimberti y
José Luis Rosado

Ensayos

128 » 135

Turismo y patrimonio.

El territorio de
Roquebrune-Cap Martin

Michel Richard

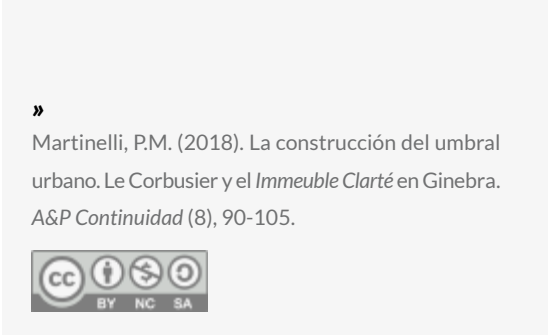
136 » 145

Le Corbusier: del refugio primitivo a *Le Cabanon*

Tim Benton

146 » 147

Normas para autores



La construcción del umbral urbano

Le Corbusier y el *Immeuble Clarté* en Ginebra, 1930-1932

Patrizio M. Martinelli

Recibido: 8 de abril de 2018
Aceptado: 18 de junio de 2018

Español

El ensayo aborda la relación entre arquitectura y ciudad en la obra de Le Corbusier, analizando un ejemplo emblemático realizado en la década de 1930: el *Immeuble Clarté* en Ginebra. El edificio colectivo es una oportunidad, por un lado, para la experimentación tecnológica (con la aplicación de la malla estructural en acero y ventanales continuos), y por el otro, para la aplicación concreta de sus reflexiones sobre los tipos edilicios para la ciudad contemporánea, a partir de la crítica a la *rue corridor*. El Clarté define claramente el tema del umbral urbano, como un lugar de confrontación entre la casa y la ciudad: en este edificio, que mantiene unidos los principios arquitectónicos y compositivos del *redent* y del *immeuble villa*, la entrada-puerta y la fachada-ventana son de hecho interiores arquitectónicos y urbanos al mismo tiempo, y ocasión para construir, a través de la arquitectura, ese lugar de la mediación (el umbral) entre lo público y lo privado, entre el edificio y la calle de la ciudad de Le Corbusier.

Palabras clave: umbral, fachada, ciudad, calle, Le Corbusier

English

This essay approaches the relationship between architecture and the city in the work of Le Corbusier; it analyzes an emblematic example carried out in 1930s: *Immeuble Clarté* in Geneva. On one hand, this collective building gives raise to technological experimentation (with the application of steel frame and continuous windows); on the other, it embodies the reflections on building types for the contemporary city taking as a starting point the *rue corridor's* criticism. *Immeuble Clarté* also introduces a clear definition of the urban threshold as a place of confrontation between the dwelling and the city. In this building, which keeps together the *redent* and *immeuble villa's* architectural and compositional principles, the entrance-door and the façade-window are in fact architectural and urban interiors that make it possible to build -by means of architecture- the place of mediation (the threshold) between the public and the private, between the building and the street in Le Corbusier's city.

Key words: threshold, façade, city, street, Le Corbusier

Uno de los grandes temas de la investigación lecorbuseriana es, sin duda, la solución al problema de la calle de la ciudad tradicional, a través de una mirada proyectual que necesariamente (como en todo el trabajo del Maestro) mantiene unida la escala arquitectónica y urbana, como él mismo declara en *Précisions*: “por eso fundo sólidamente en una sola noción, arquitectura y urbanismo” (Le Corbusier, 1979: 86).

A partir de sus viajes de principios del siglo XX, esta cuestión está siempre presente, para llegar a las lecturas realizadas en 1915 en la Biblioteca Nacional de París, centrándose principalmente en una serie de textos relacionados con la ciudad, provechosos para recopilar conceptos e imágenes utilizados en la preparación del libro *La Construction des Villes* en el que, desde 1910, estaba trabajando (Brooks, 1985).

La casa romana, que construye el umbral entre lo público y lo privado a través de una secuen-

cia de eventos espaciales y la cuidadosa combinación de elementos arquitectónicos, constituye un primer *arquetipo* para la redefinición del binomio calle-casa, como se describe en *Vers une architecture*:

Sigue siendo el pequeño vestíbulo el que aleja la calle de vuestros pensamientos. Y hete aquí el cavedio (*atrium*), cuatro columnas en el centro (cuatro *cilindros*) se elevan repentinamente hacia la sombra del techo, una sensación de fuerza y testimonio de medios poderosos [...]. Desde la calle concurrida, llena de cosas pintorescas, habéis entrado en la casa de *un romano*. La grandiosidad majestuosa, el orden, la magnífica amplitud: estáis en la casa de *un romano* (Le Corbusier, 1984: 149).

En la escala del gran edificio, la estrategia proyectual es la clara separación de la calle, tal

como el joven Jeanneret aprende, en particular, de la lección de Eugène Hénard (1972; 1982), en la creación de esos *interiores urbanos* (jardines, patios, plazas) que definen el espacio entre la infraestructura y la entrada al edificio y en el desmantelamiento de los frentes alineados de la ciudad tradicional.

Los tipos arquitectónicos que Le Corbusier desarrolla a partir de la década de 1920, como el *redent* y el *immeuble villa*, apuntan a redefinir el modo de construcción de la ciudad, a partir de la relación entre el edificio y la calle, así como también el umbral entre estos dos mundos¹: a través de la creación apropiada de lugares de recepción y del ingreso; a través de la separación, el alejamiento, la creación de áreas y elementos de mediación entre los sectores públicos y privados, por un lado; finalmente, con la construcción de espacios habitables también en la fachada, como ocurre en el *immeuble villa*, dotándola de profundidad y espesor arquitec-

tónico, transformándola en un verdadero interior urbano.

Estos temas se concretan en las grandes arquitecturas creadas a finales de los años veinte, inicio de los treinta, cuando Le Corbusier trabaja sobre la relación entre el edificio y la calle, en el momento de la superación, por así decirlo, del *período purista*. El arquitecto logra realizar edificios que se enfrentan concretamente con los tejidos de Ginebra y París: el *Immeuble Clarté* y la *Cité de Refuge* se convierten en laboratorios donde se experimentan tipologías y técnicas de construcción innovadoras, en la verificación y aplicación, solo parcialmente realizadas, de aquellos modelos urbanos desarrollados a partir de la década de 1920. Edificios generosos y experimentales en los que las suposiciones tecnológicas se convierten en ocasiones para construir nuevas figuras de la ciudad (basta pensar en las grandes fachadas de vidrio de estos edificios, que se proponen como *ventanas urbanas* a escala monumental). Las mismas instalan con fuerza el tema de la *construcción del umbral urbano* y de la *fachada como un lugar habitado*².

El propio Clarté se convierte en emblemático, en la singularidad con la que el arquitecto superpone la escala urbana y la arquitectónica, haciendo referencia claramente, en una superposición fructífera, a los tipos del edificio colectivo lecorbusieranos. Fragmento de *redent* por un lado (con el doble frente acristalado y el nuevo registro de la *rue interieur* en vertical, en lugar de horizontal), y remodelación del *immeuble villa* por el otro (enraizada en el suelo con el basamento en piedra, horadado por portales monumentales y con la fachada que asume espesor como tema compositivo además de constructivo), el edificio de Ginebra se examina en lo sucesivo a través del dibujo analítico de los componentes que definen el umbral (que podemos definir tanto como puerta del edificio ciudad, o bien como ventana urbana),

con el objetivo de comprender las razones, los temas y las cuestiones arquitectónicas, de composición y constructivas.

» La construcción del *Immeuble Clarté*

“Los *immeubles villas* de 1922 y 1925 encuentran su aplicación en Ginebra, gracias a la inteligente iniciativa de un constructor industrial de carpintería metálica” (Le Corbusier, 1929: 180). Con estas palabras Le Corbusier abre el capítulo en el primer volumen de la *Œuvre complète*, dedicado a los llamados *Projets Wanner*, que llevan el nombre de una figura que, entre finales de los años veinte y principios de los treinta, desempeñó un papel importante en la obra del arquitecto suizo: el empresario Edmond Wanner³. Propietario de una empresa de carpintería metálica, Wanner, involucra a Le Corbusier desde 1928 en algunas iniciativas que desembocarán en la importante comisión del *Immeuble Clarté*, del cual también será el constructor, representando a uno de esos industriales que responden al llamado hecho por Le Corbusier en nombre del progreso arquitectónico: “La gran industria se apodera del edificio” (Le Corbusier, 1935: 12)⁴.

Según algunas versiones, los dos se conocieron en 1925 en la Exposición Internacional de Arte Decorativo en París, donde Wanner exhibió una lámpara de acero que había producido y Le Corbusier estuvo presente con el *Esprit Nouveau Pavillon*; en 1927 los cónyuges Wanner visitaron la *Weissenhofsiedlung* en Stuttgart, donde Le Corbusier, como se sabe, había construido dos edificios residenciales, uno de los cuales en una estructura mixta de hormigón armado y acero.

El 12 de abril de 1928 se firmó un contrato entre Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Edmond Wanner. Durante cuatro años la colaboración será estrecha y fructífera también para el arquitecto, que podrá experimentar, a pesar de las dificultades típicas de la relación cliente-proyectista, técnicas de construcción

innovadoras y atesorar el conocimiento y la experiencia del empresario. Su unión fue, en particular, muy importante en Ginebra, por la serie de proyectos que ambos lograron desarrollar, de los cuales, sin embargo, solo se construyó el *Immeuble Clarté*.

Este fue para Le Corbusier el primer gran edificio residencial colectivo construido y promovió la realización de reflexiones teóricas sobre la *casa del hombre*, después de la serie de villas del período purista. El edificio de Ginebra es también una oportunidad para que el arquitecto (junto a este hábil constructor de quien extrae conocimiento) experimente la tecnología de construcción en seco en acero, con elementos ensamblados con soldadura eléctrica autógena –utilizada aquí por primera vez⁵– y continúe el trabajo sobre el tema de la arquitectura del vidrio, siguiendo la experiencia de Centrosoyuz y la *Cité de Refuge*, donde el aspecto tecnológico y la investigación sobre la tectónica de las figuras estructurales se convierten en oportunidades de composición.

Como observa Christian Sumi (1987: 93-94):

donde el proyecto adopta la perspectiva del pensamiento técnico, gana en calidad inventiva, adquiere una delicadeza expresiva que lo preserva de la gratuidad simbólica de un puro discurso de imagen. Precisamente por su apariencia de racionalidad neutral, la técnica constructiva es, de hecho, el lugar menos controlado del proyecto y abre todo un espacio de sedición creativa que los arquitectos más ingeniosos no dejan de explotar.

El contrato entre Le Corbusier y Wanner incluye una serie de proyectos para residencias en la ciudad de Ginebra por un total de 75.000 m³ de volumen construido y cubre tres áreas: los barrios de la *rue Florissant*, *rue de Contamines* y *rue de l'Athénée* (Cfr. Brulhart, 1987).



Ginebra a finales de la década de 1920: en evidencia el triángulo del área de Villereuse donde se encuentra el *Immeuble Clarté*. Dibujo del autor. | Superposición de la planta para Villereuse de 1931 con la foto aérea actual. Dibujo del autor sobre imagen satelital.

Sin embargo, las iniciativas promovidas por Wanner no se completan, por lo que los esfuerzos del cliente y del proyectista se concentran, incluso antes de 1930, en el distrito de Villereuse, en el área triangular entre *rue Lachenal*, *rue de Villereuse* y *rue de la Terrasserie*, al sur-este del centro de Ginebra, donde el empresario posee algunos terrenos.

El primer intento de Wanner es proponer a la administración de la ciudad un proyecto unitario para toda el área, involucrando a otros inversores y propietarios. Le Corbusier elabora una serie de estudios a escala urbana, diseñando sistemas residenciales en *redent*, que incorporan en su diseño las únicas preexistencias importantes presentes en la zona, frente a la completa demolición del denso tejido compuesto por pequeñas casas de obreros, laboratorios artesanales y depósitos. La hipótesis de redefinir con un solo proyecto el triángulo de Villereuse se desvanece rápidamente, y el arquitecto se concentra –desde enero de 1930– en el único lote de propiedad del empresario, que

prevé un área edificable de 50 metros de largo y 15 de ancho, por un altura, según las normas de construcción, de 21 metros, con orientación norte-sur de los lados largos.

Las propuestas iniciales de Le Corbusier recuperan las hipótesis hechas en años anteriores, o sea la idea de realizar el tipo de *immeuble villa*, con corredor central, el encastre de grandes villas dúplex de doble altura y grandes logias capaces de iluminar el recorrido de distribución interna. Pero la seca respuesta de Wanner a las primeras ideas de Le Corbusier apunta a restituirle al proyecto la calidad de lo concreto del *caso particular*, proponiendo hipótesis hechas por él mismo⁶.

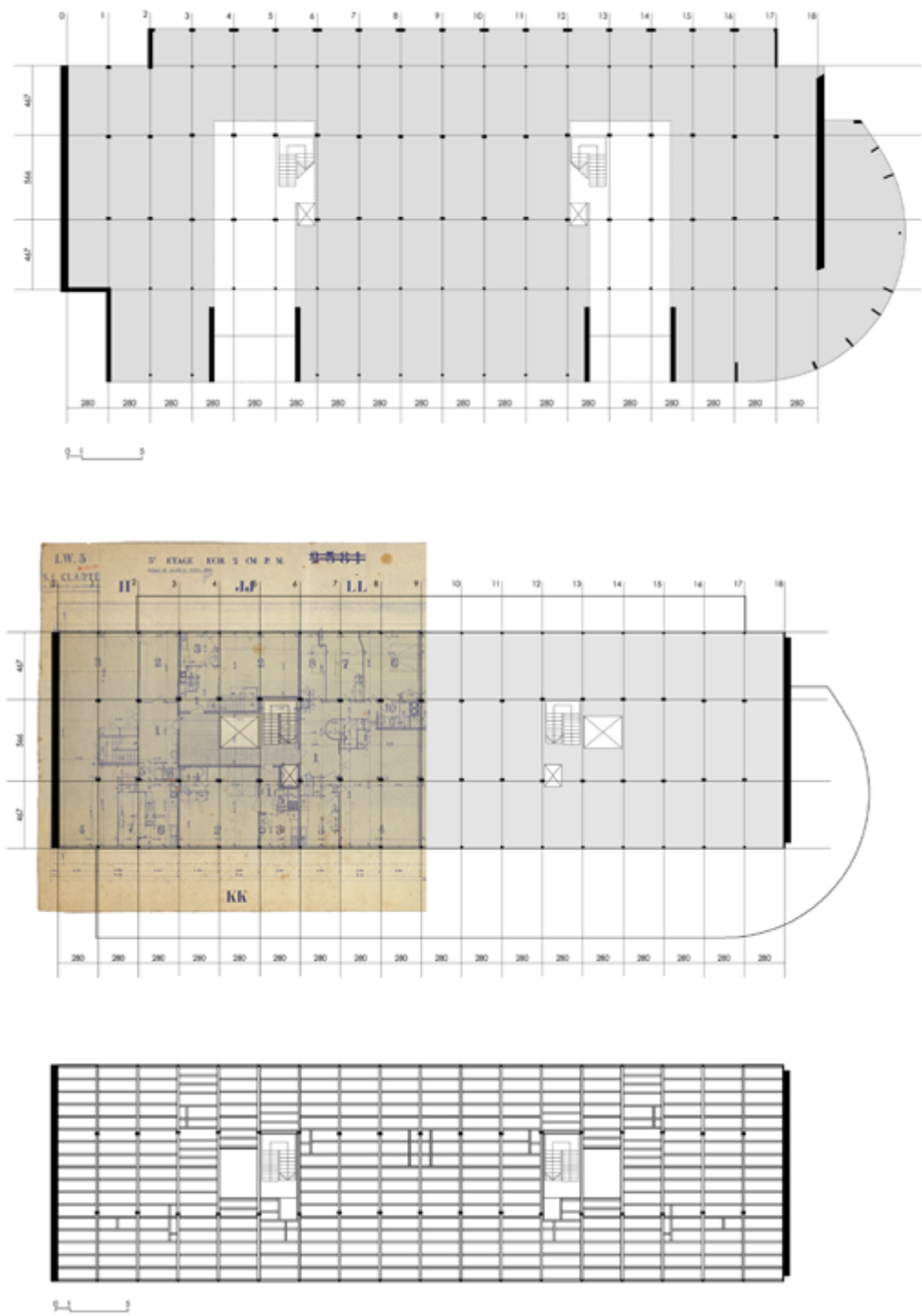
Sobre la base de un boceto enviado por el mismo Wanner, Le Corbusier desarrolla y define el proyecto poco a poco, proponiendo dos núcleos de escaleras, renunciando al corredor central y al encastre de los apartamentos típicos de las primeras reflexiones. La primera solicitud de construcción data del 30 de agosto de 1930, el permiso de construcción se conce-



de (con algunas disposiciones) el 30 de mayo de 1931.

Un gran basamento en cemento y acero, alto una planta, contiene las dos entradas, ubicadas en el lado norte cada una con el respectivo hall, las salas de servicio (depósitos, lavanderías, bodegas), dos alojamientos para los porteros y una serie de garajes, como previsto en el modelo del *immeuble villa*: “la planta baja del *immeuble villa* es una especie de gran taller de trabajos domésticos: almacenado de alimentos, trabajos de mantenimiento, servicios diversos, lavandería” (Le Corbusier, 1925 [1974: 183]).

Sobre este basamento, revestido de travertino, se encuentra el bloque edilicio que contiene los 45 apartamentos: la figura estructural es la sugerida por Wanner, 18 tramos de una grilla estructural en acero, cada uno compuesto por 4 pilares y una viga de 15 metros, colocados a una distancia de 2.80 metros, medida *corregida* por Le Corbusier con respecto a las indicaciones del cliente (que había sugerido 2.75 metros), basado en las dimensiones de una cama y una puer-



Diagramas interpretativos del sistema estructural del Immeuble Clarté: el basamento. Diagramas interpretativos del sistema estructural del Immeuble Clarté: la planta tipo. Dibujos del autor.

ta, o sea en elementos que hacen referencia a la relaciones espaciales precisas de la vida en el hogar y no a una abstracción vinculada al cálculo de la ingeniería.

Los pilares son de dos tipos, siempre compuestos de perfiles estándar y soldados: de 30 x 16 cm los centrales, de 16 x 13.5 cm los más externos que diseñan la fachada; las vigas principales son perfiles H, 16 x 16 cm, la estructura secundaria en vigas de madera 12 x 14 cm; la losa consiste en un mortero de hormigón moldeado sobre paneles de *solomita*, material compuesto por paja comprimida, reforzado con alambre de hierro. El tramo de cierre del edificio hacia el oeste es un muro de hormigón revestido de placas de travertino, al este en mampostería enlucida. Los cimientos constan de 280 palos de hormigón prefabricados, cuyo cálculo había sido confiado al ingeniero Robert Maillart.

» Del pan de verre a la fachada habitada

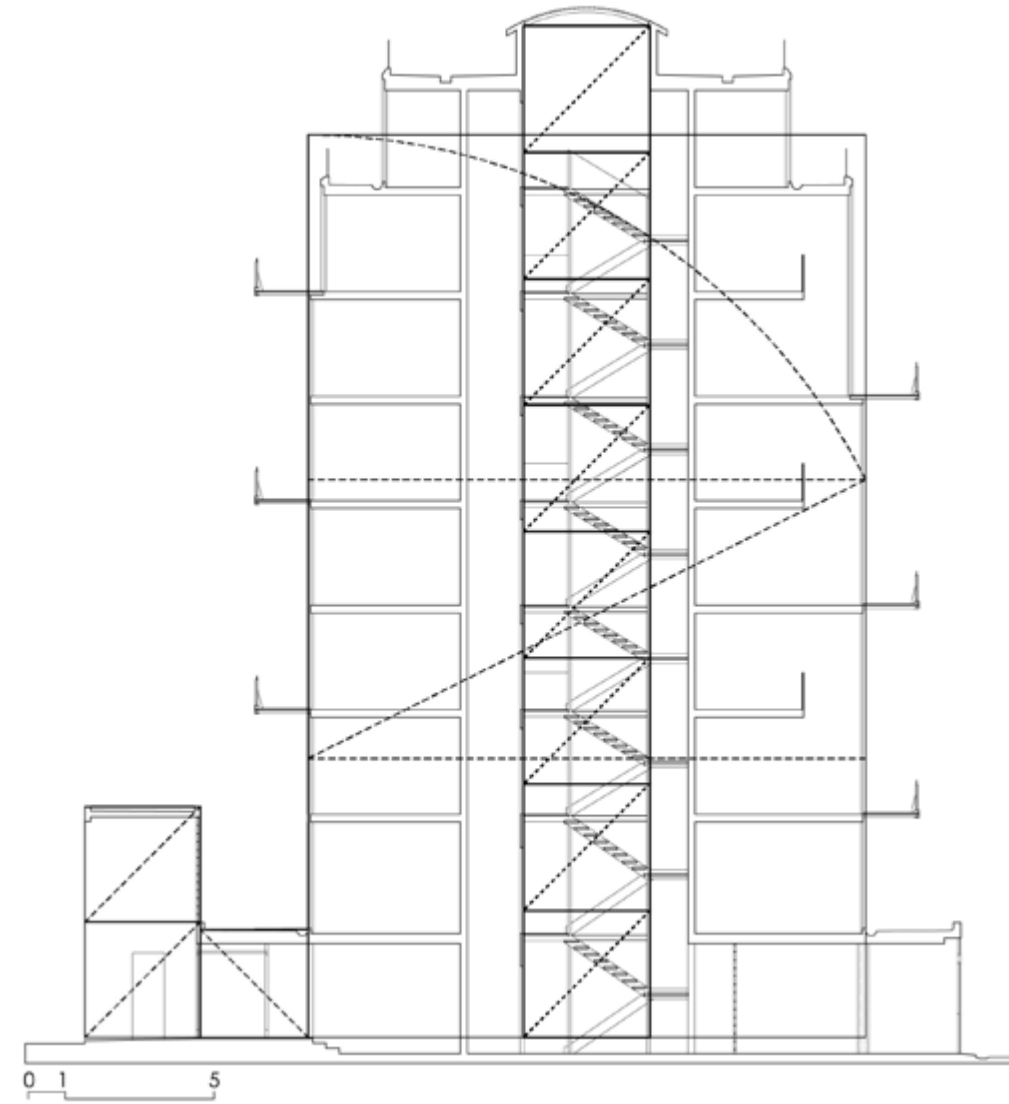
Como se anticipó, la estructura de acero está soldada eléctricamente, de acuerdo con una tecnología innovadora para aquellos años⁷; además, Wanner en 1928 ya había anunciado a Le Corbusier mediante una misiva que estaba desarrollando una nueva estructura metálica y que llegaría “a fijar los arquitrabes dentro del espesor de las losas”⁸. El hecho de que los pilares no tuvieran tornillos, como ocurre en la contemporánea *Maison de Verre* de Pierre Chareau, presentándose lisos y absolutos, así como también que las vigas no estuvieran a la vista, sino que desaparecían dentro del paquete de la losa, no pudo más que sustentar esa tensión hacia el ideal y la abstracción de Le Corbusier, que Turner (1977) vio realizada en el sistema *Dom-ino*, que consiste en una losa lisa sin vetas estructurales visibles, y una serie de pilares absolutos, todo a expensas de la coherencia tectónica⁹. Además, estos aspectos figurativos de la técnica estructural, reenvían a dos mundos expresivos a los que se refieren los proyectistas:

el purismo geométrico de Le Corbusier y, en el caso de Chareau, el *pionniérisme industriel* del siglo XIX (Sumi, 1987: 108; 1989b: 185).

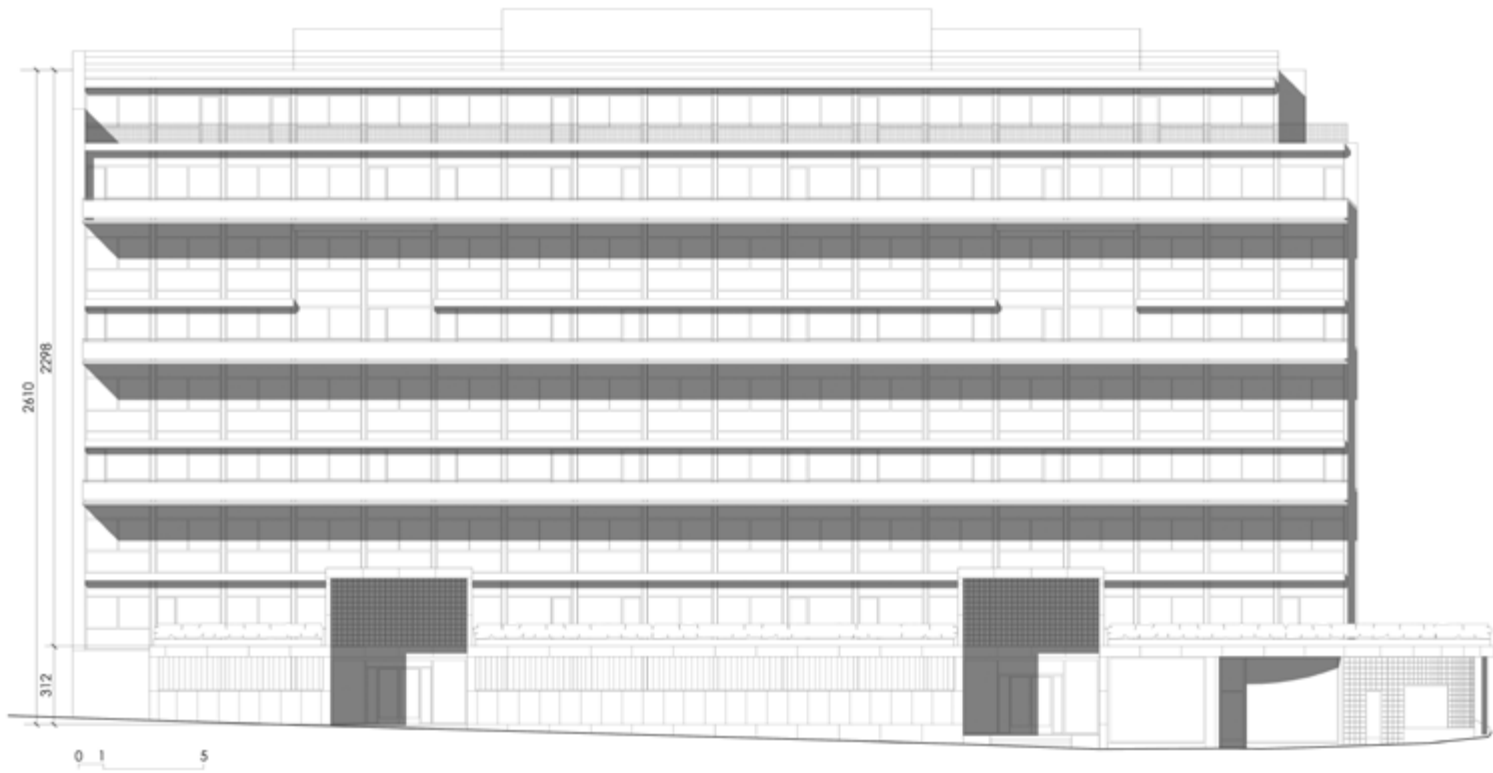
Esta misma tensión hacia la geometría se puede leer en la precisión con la que todo el edificio está dimensionalmente controlado. La primera propuesta de Le Corbusier preveía una altura para los pisos de 2.20 metros, pero los requisitos del reglamento de construcción de 1929 obligaban a mantener una altura mínima de 2.60 metros. Esto permite a Le Corbusier construir las fachadas principales sobre un trazado regulador de malla cuadrada de 2.80 metros (la distancia al eje de los pilares es de 2.80 metros, la altura del piso de 2.60 metros a la que se suman 21 cm de losa, total 2.81 metros). La figura del edificio está inscrita en un doble cuadrado, la sección resulta de una composición de un rectángulo áureo y una serie de cuadrados (el vacío de la escalera corresponde a ocho cuadrados, y un cuadrado define los portales de entrada, tanto en sección como en elevación).

La trama de la malla estructural es claramente legible a partir de los bocetos iniciales, y constituye la ruta en la que Le Corbusier diseña el gran *pan de verre*. De hecho, abandonada la posibilidad de construir un frente articulado en espacios llenos y vacíos, con ventanas y logias para el jardín¹⁰, el arquitecto propone una fachada enteramente en hierro y vidrio para las dos fachadas del edificio, en analogía con la investigación realizada con el proyecto para el *Centrosoyuz* y la *Cité de Refuge*, explotando en este caso la experiencia técnica del comitente-constructor también en el campo de los cerramientos metálicos¹¹.

Sin embargo, en comparación con los proyectos parisinos y moscovita, la fachada de vidrio del Clarté se concibe de forma diferente desde el punto de vista tectónico. Aquí, de hecho, los pilares de hierro del perímetro se colocan en el frente y construyen el diseño, por lo que la fachada coincide perfectamente con el siste-



Sección del Immeuble Clarté, diagramas interpretativos. Dibujo del autor.



Fachada principal del *Immeuble Clarté* con las entradas al norte, en *Rue Saint-Laurent*. Dibujo del autor.

ma estructural, el dato tectónico asume un rol representativo, convirtiéndose en una parte integral del gran cerramiento, mientras que los frentes vidriados de la *Cité de Refuge* y del *Centrosoyuz*, se deben reconducir a la llamada *façade libre* que la aplicación del principio de construcción *Dom-ino* permitía, con el retroceso de la estructura con respecto al filo de la fachada y su consiguiente independencia del dato estructural.

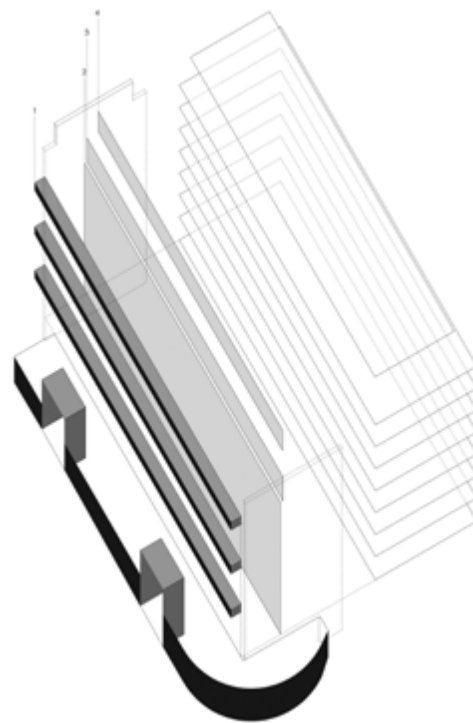
Como queda recogido en una carta del 13 de junio de 1930, Wanner acepta la solución figurativa-tectónica propuesta por Le Corbusier para la fachada, recomendando también la instalación de persianas de enrollar de madera para proteger y dar *diferentes matices* de sombra a la fachada; reduciendo de cuatro a dos el número de elementos horizontales de los cerramientos (una banda que actúa como un parapeto de vi-

drio armado opalino y la banda superior de ventanas deslizantes)¹². Finalmente propone balcones a lo largo de todo el frente, 1.50 metros de ancho, pavimentados en madera impermeabilizada “como un puente de un barco”, con parapetos de 90 cm de alto que constan de una barandilla superior en metal tubular y una lámina completa en duraluminio de 50 cm de altura¹³. Estos balcones servirán para proteger la fachada del mal tiempo pero también del sol, para la limpieza de las ventanas, además de actuar como una verdadera extensión habitable de los apartamentos. La introducción de este elemento representa un primer intento de superar los problemas que involucraban toda la superficie acristalada del *pan de verre*, y el primer paso para el desarrollo del dispositivo *brise soleil*, como el propio Le Corbusier registra en el capítulo “*Problèmes de l'ensoleillement. Le brise soleil*” en el cuarto

volumen de *Œuvre complète* (Le Corbusier, 1946: 103-115).

Estos tres elementos lineales, en pisos alternos, caracterizan fuertemente las dos fachadas longitudinales, que adquieren un fuerte espesor plástico, a lo cual también contribuye la retracción de 35 cm de las bandas de *pan de verre* del séptimo piso en el lado norte de los ingresos, y del sexto y séptimo pisos en el lado sur. Una traslación mayor, que hace posible crear una terraza jardín, está en el último piso: estos movimientos más o menos acentuados se deben al respeto de los límites establecidos por el código de construcción de Ginebra¹⁴.

Así se define una sucesión de cuatro planos verticales: el primero externo, que consiste en los parapetos de los balcones; el segundo, el ancho *pan de verre* que corresponde a seis pisos en el lado norte y cinco en el lado sur; el tercero, el



Los cuatro niveles que construyen el “espesor habitado” de la fachada y la composición de sólidos opacos sobre el fondo vidriado. Dibujo del autor. | Fachada sobre Rue Lachenal. Dibujo del autor.

pan de verre llevado hacia atrás 35 cm de los pisos superiores (uno al norte, dos al sur); el cuarto que corresponde al piso de coronamiento. De esta forma se construye el espesor de la fachada que se perdió con la renuncia a las logias profundas de las primeras soluciones de proyecto. La estratificación de los pisos se enfatiza mediante los sistemas de cierre y protección que consisten en las persianas enrollables de madera aplicadas a las ventanas y toldos de lona naranja¹⁵ enganchadas entre balcón y balcón, de dos pisos de altura, que crean un juego cambiante de transparencias, opacidad y colores gobernados por las necesidades de vida de los habitantes de la residencia. “Como de la cara se intuye el carácter, desde el aspecto exterior del edificio también se puede leer su carácter y el de sus habitantes, es decir, lo que anima la interioridad” (Biraghi, 1992: 138).

Ciertamente el carácter y la vida de los inquilinos se *visibiliza* a través de esta gran *ventana urbana*, pero encuentra su lugar de representación también en el espacio habitado que permite la fachada del Clarté. Aquí, esta, ya no parece “delgada como si hubiera sido solo dibujada y no dotada del espesor de la construcción” (Scully, 1987 [1993, 70]), *puro dibujo, pura idea* en la que la masa y el modelado quedan abolidos, como escribe Vincent Scully sobre la fachada de entrada de Villa Stein. Las fachadas concebidas como “pantallas con solo una mínima definición volumétrica” (Forster, 1979: 139)¹⁶ del período purista son, con el *Immeuble Clarté*, obsoletas. Dos paredes grandes cierran el paralelepípedo en los lados cortos, haciendo rígida la malla estructural. Estas, en mi opinión, *cuentan* algo más sobre el edificio y sus orígenes. La pared hacia el este, mirando hacia el interior



del área de proyecto, está hecha en mampostería enlucida y es completamente ciega, lo que sugiere la posibilidad (más tarde no realizada) de extender el Clarté, como se ve en uno de los dibujos elaborados: teniendo en primer plano la cabecera sobre *rue Lachenal*, el edificio se extiende en una perspectiva que lo lleva a redescubrir las dimensiones de la arquitectura de la *ciudad radiante*, donde “un edificio de este tipo se desarrollaría a lo largo de varios cientos de metros, detrás del prado sobre el frente y de las frondas de los árboles” (Courtiau, 1982: 26)¹⁷, como los *redents*, o como ocurre en el poco conocido proyecto en Antony de 1947 (Le Corbusier, 1960: 180-181), en el que dos *Unités d'habitation* se *ensamblan* una detrás de la otra para componer un largo edificio lineal¹⁸. La pared de la cabeza oeste es, por su parte, en hormigón armado revestido con piezas de tra-

vertino (el mismo acabado del basamento), y presenta una secuencia de pequeñas ventanas y grandes aberturas de pavés, cuya disposición parece hacer leer en filigrana una referencia a la sección original propuesta por Le Corbusier: los huecos en pavés parecen ser el recuerdo de las *rues intérieures superposeés* suprimidas, alrededor de las cuales se desarrollaban las viviendas simplex y dúplex, como aparece en los primeros bocetos propuestos a Wanner.

» El umbral como un interior urbano

Como ya se anticipó, el encuentro con el suelo del *Immeuble Clarté* se realiza a través de un basamento que se ensancha, en comparación con la fachada del edificio que se eleva sobre él, de 2.50 metros en el lado sur y 6 metros en el lado norte, donde están las dos entradas.

La estructura perimetral externa es una pared de hormigón armado, cubierta con piezas de travertino, la interna corresponde a la estructura de hierro, con los pilares incorporados en las paredes: solo en las entradas se mantienen visibles. Como se mencionó, la solución del encuentro con el suelo es atribuible al tipo del *immeuble villa*, con la creación de un gran espacio técnico y de servicio en contacto con el terreno.

La idea de levantar el edificio sobre *pilotis*, con la recuperación como un lugar público del espacio debajo del edificio, es muy distante, así como la creación de un *suelo artificial* elevado, sobre el cual se transportan tuberías y sistemas (como sucede en el Pabellón suizo o en la Unidad de Habitación).

Sin embargo, es precisamente esta solución relativa a la relación directa con el suelo y la vista sobre la calle, y por lo tanto a la definición de la entrada y la fachada, lo que hace que el edificio residencial de Ginebra sea particularmente interesante y único en la obra del maestro suizo. Con la elección de anclar el edificio al suelo, Le Corbusier sintió la necesidad de darle al basamento un carácter fuerte. Es interesante cómo

esta opción, en comparación con la apertura y transparencia total que habría permitido el uso de *pilotis* que consentiría levantar el edificio, es lo opuesto a la construcción de un frente sólido de piedra, tallado por delgadas ventanas horizontales y las dos entradas.

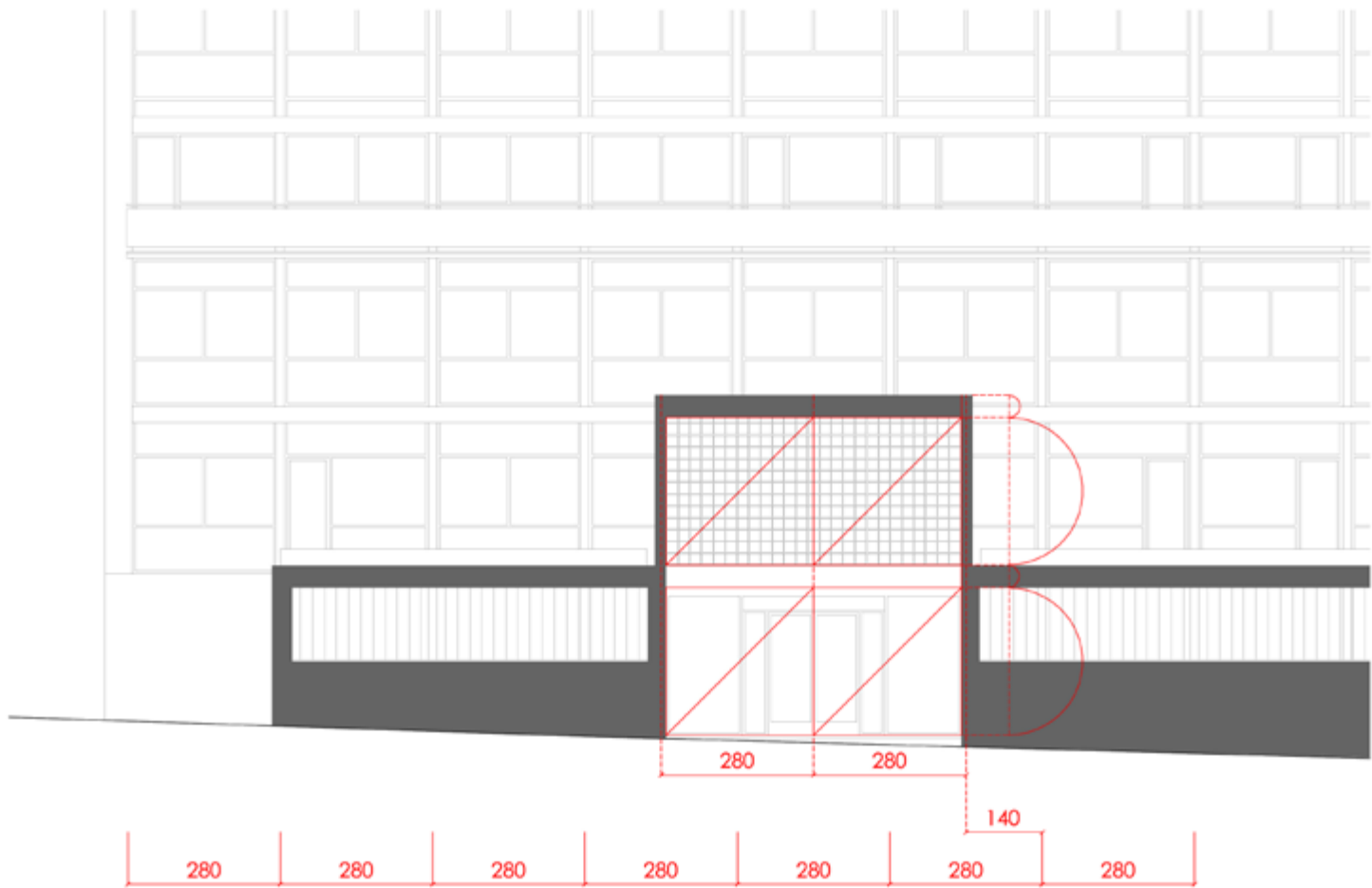
Es básicamente un sólido opaco en un claro contraste dialéctico con el paralelepípedo de vidrio que se destaca sobre él, que en las primeras etapas del proyecto adquiere una altura considerable, es decir, la de una base a la que se le agrega un alto muro para proteger los jardines colgantes a servicio de los apartamentos del primer piso.

Este basamento de piedra se abre a la relación con la calle en correspondencia con los ingresos, sobre los que el lápiz del arquitecto se detiene durante mucho tiempo: el momento de transición representado por el acceso al edificio es la ocasión para la construcción de un *lugar*, un umbral arquitectónico que media entre los espacios públicos de la ciudad y aquellos más privados, si bien colectivos, como los halls y los recorridos verticales. Desde las primeras propuestas, la puerta de entrada se coloca muy atrás en comparación con la línea del basamento y, por lo tanto, de la calle: un dibujo de julio de 1930 muestra una escalera, cubierta por una vela, que permite alcanzar la cota donde se coloca el acceso al hall, medio piso más alto que el nivel de la calle. A cota cero, junto a la rampa, un pequeño jardín arbolado (conectado al apartamento del cuidador al que se accede desde el vestíbulo) enriquece con el verde la entrada con la cuidadosa *disposición* de los elementos adecuados para la recepción: la escalera protegida, el jardín, el árbol, la puerta, el amplio vestíbulo. En la solución final realizada, cada entrada tiene un gran portal trilito, revestido con piezas de travertino según la sugerencia de Wanner en una carta de febrero de 1931: “Pensamos revestir los portales de entrada y las bandas de las terrazas, para hacer un basamento más precioso para el edificio”. Es interesante observar

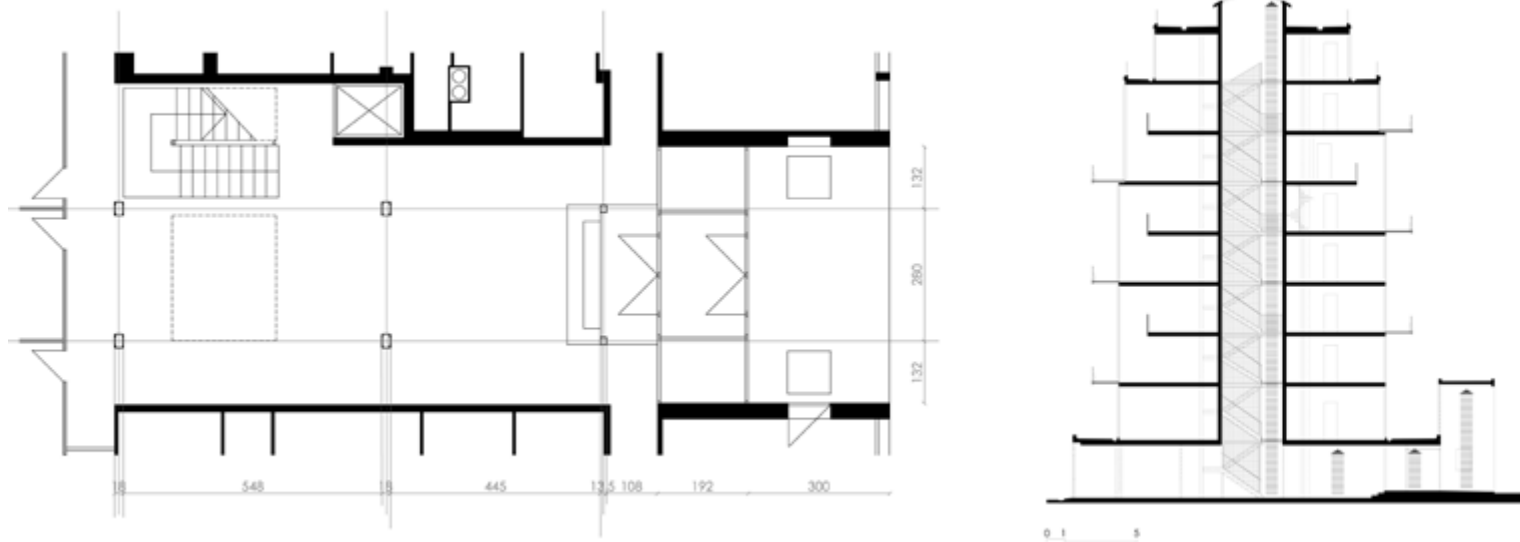
cómo esta solución es similar a la desarrollada, en el verano de 1929, para el primer proyecto de la *Cité de Refuge*¹⁹. En este, Le Corbusier diseña una plataforma-basamento con vista a la calle, en la que obtiene dos entradas, una principal y otra secundaria, caracterizadas por portales de diferentes tamaños muy similares a los que propondrá unos años más tarde para el *Immeuble Clarté*. El proyecto final abandonará este camino, manteniendo la elección de definir la entrada con dispositivos arquitectónicos con un fuerte carácter representativo y plástico.

Volviendo al proyecto de Ginebra, Le Corbusier (1931) asume la cuidadosa calibración de la relación entre el portal y la altura del basamento, teniendo en cuenta que la legislación preveía que cada apartamento tuviera una vista abierta y sin obstáculos. Los portales demasiado altos en relación al basamento hubiesen cerrado la vista y sacado de norma los apartamentos; por lo tanto, sugiere una altura máxima de los trilitos de 4.50 a 4.70 metros, correspondiente a la altura de la planta baja (3 metros) y una cuota restante de 1.50 / 1.70 metros que no habrían cerrado por completo la vista desde el alojamiento en la parte posterior. Con esta solución, como se desprende de los dibujos preparatorios, el portal habría *emergido* apenas del basamento. En la solución final, los dos portales alcanzan una altura de aproximadamente 6.20 metros (en una proporción de 1 a 2 en comparación con el basamento), acercándose a una configuración cuadrada que encuentra su razón en la paginación general de la fachada; la profundidad es de 3.10 metros, por lo que la figura del doble cuadrado controla la sección: en última instancia, el portal de entrada está inscrito en un semicubo. El acristalamiento semitransparente en pavés en el lado orientado hacia los apartamentos evita parcialmente el cierre y ayuda a leer el trilito claramente.

Tales dimensiones, como es evidente, representan un *fuera de escala* con respecto al contexto.



El portal de entrada al este, en la solución definitiva: redibujo del autor con diagramas interpretativos.



Planta de la entrada al este: la sucesión de compresiones y dilatación especial horizontal; sección de la entrada al Este: la sucesión de compresiones y dilatación espacial, vertical. Dibujos del autor.

Colin Rowe (1976) en el ensayo *Manierismo y arquitectura moderna* conduce a una modalidad compositiva manierista donde destaca la “discordia entre elementos a diferentes escalas localizados en yuxtaposición inmediata”, que él reconoce precisamente en el tema de *portal fuera de escala*²⁰.

En la *Cité de Refuge*, y en mi opinión también en el *Immeuble Clarté*, “los elementos plásticos a escala mayor contrastan con el orden relativamente menor de la pared de vidrio. Aquí se afirma nuevamente una completa identidad de objetos discordantes” (Rowe, 1976 [1990: 52])²¹. Pero la *escala mayor* también puede referirse al instrumento del *énfasis*, un término que en la retórica indica resaltar una palabra o una parte de un enunciado, a través de un orden diferente de palabras o detalles constructivos (Beccaria, 1994: 265-266). O a través de la entonación, de modo que la parte enfatizada corresponde a una duración, una intensidad y una frecuencia superior a la normal, que se expresa en la transcripción escrita, con el uso de letras mayúsculas.

Es posible aplicar este artificio de la narración a la gran dimensión de la puerta, que sobresale con fuerza hacia la calle y, a medida que emerge del volumen del basamento, asume protagonismo e independencia figurativa. Con la misma clave de interpretación es posible, en mi opinión, explicar la configuración del recorrido de ingreso que, como veremos, se caracteriza por una *intensidad* y una *duración* conferida por una secuencia precisa de elementos arquitectónicos y eventos espaciales.

Además del *recurso manierista* identificado por Rowe, o el *énfasis* retórico del discurso arquitectónico, los dos grandes portales también se refieren a la idea de la puerta de un *edificio-ciudad*, que se realizará plenamente en la *Unité* de Marsella. Estos se comparan, de alguna manera, con las puertas de la ciudad, como la puerta de Saint Denis en París, que Le Corbusier publica en la apertura del capítulo “Los trazados reguladores” de *Vers une architecture*, la puerta romana de la ciudad de Timgad, que encontramos en *Urbanisme*, la misma puerta de la “Ciudad Contem-

poránea de tres millones de habitantes”.

Puertas en las que coexisten la escala monumental y la pequeña dimensión de la escala humana, en la que además del necesario aspecto funcional de la entrada y la salida, adquiere los aspectos simbólicos y rituales del paso de un exterior a un interior a través de un umbral arquitectónico fuertemente caracterizado.

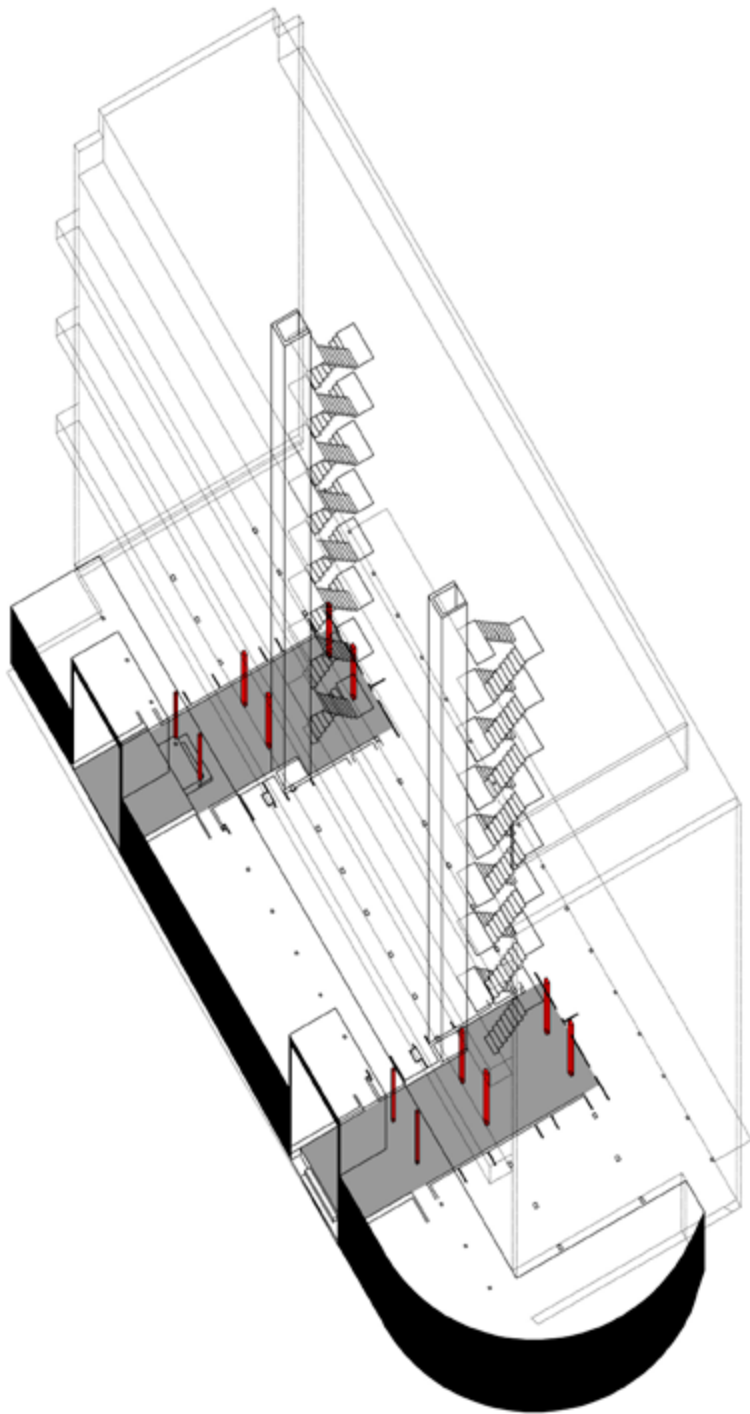
No solo el trilito de piedra construye el umbral entre la casa y la ciudad en el *Immeuble Clarté*. Una pared acristalada doble recibe la puerta a la escala humana, y constituye una cavidad transparente, un verdadero invernadero, más allá del cual se accede al vestíbulo. Este espacio está marcado por una secuencia de pilares que invitan al movimiento hacia la pared de fondo, totalmente de pavés, y hacia las escaleras y el ascensor. La disposición de los pilares dirige nuestro camino y, al mismo tiempo, define una serie de secuencias espaciales muy precisas y calibradas.

A la altura y el ancho del pórtico externo (lo recordamos: estamos dentro de un semicubo

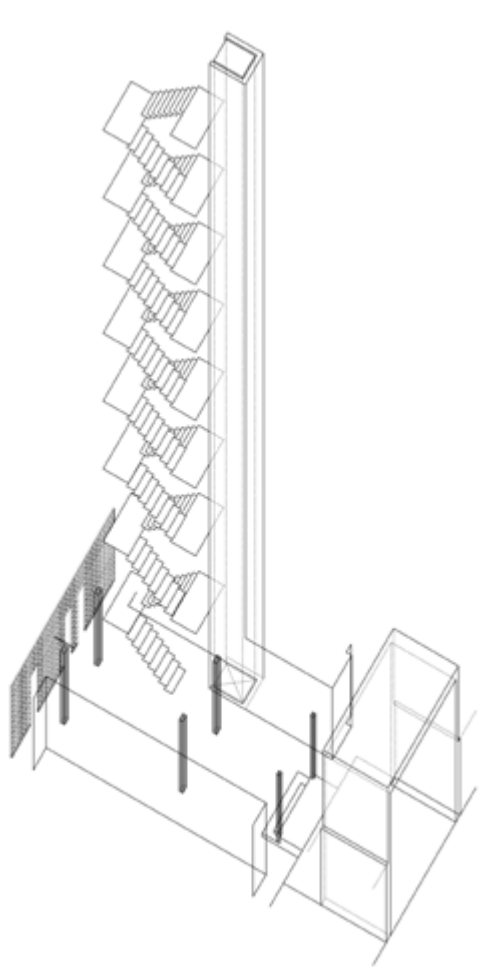
de unos 6 x 3 metros) sigue la compresión del espacio dentro del *invernadero* de entrada: en altura con el paso de 6 metros en el exterior a 2.56 metros en el interior, lateralmente debido a las vitrinas. Tres escalones hacia abajo (debido a la pendiente de la calle, en la entrada este están dentro del edificio, mientras que en el oeste están afuera, antes de entrar al portal) producen el efecto de una ligera dilatación vertical que acompaña las tensiones horizontales producidas por la secuencia de los pilares, hacia la subida del hueco de las escaleras.

Esta forma de componer el espacio, hecha de expansiones y compresiones en el momento del acceso a una arquitectura, es reconocible en muchos otros proyectos. Pensemos en la Villa La Roche o la Jeanneret, donde un elemento (una pasarela en La Roche, una proyección sólida en la Jeanneret) está dispuesto para *comprimir* el momento de la entrada de ambas residencias, o la misma modalidad de acceso a la capilla del Convento de La Tourette. Todos ejemplos que podemos reconducir a la experiencia espacial que el propio arquitecto experimentó a principios del siglo XX, cuando ingresó en la Mezquita Verde de Bursa:

En Bursa, en Asia Menor, en la Mezquita Verde, se entra pasando por una pequeña puerta a escala humana; un pequeño vestíbulo provoca el cambio de escala necesario para apreciar, luego de las dimensiones de la calle o del lugar de donde se venga, las dimensiones con las que se piensa impresionarnos. Es entonces que se percibe la grandeza de la Mezquita y vuestros ojos miden. Estáis en un gran espacio de mármol blanco inundado de luz. Más allá hay otro espacio similar de las mismas dimensiones, lleno de penumbra y más alto de unos pocos escalones (pequeña repetición); en cada lado dos espacios



El umbral urbano del edificio ciudad. Dibujo del autor.



Los elementos que construyen la secuencia de entrada y la promenade urbana: el portal, los escalones, los pilares, el muro de vidrio, la escalera. Dibujo del autor.

de penumbra aún más pequeños; dad la vuelta, dos pequeños espacios de sombra. De la luz plena a la sombra, un ritmo. Puertas pequeñas y habitaciones muy grandes. Estáis atrapados por este encantamiento, habéis perdido el sentido de la escala común. Estáis sujetos a un ritmo sensorial (la luz y el volumen) y a hábiles medidas, en un universo coherente que os dice lo que estaba tratando de deciros (Le Corbusier, 1923 [1984: 147-148]).

Esta disposición de eventos espaciales se convierte en referencia clara y declarada en la lección celebrada en Buenos Aires sobre la composición de la casa moderna, en la que la sección de la mezquita (“obra maestra de ritmo por volumen y luz”) es transfigurada por Le Corbusier en una secuencia de “volúmenes sucesivos e iluminados de una manera diferente”²².

La disposición apropiada de los elementos, con sus relaciones precisas, construye este lugar de mediación y recepción, dominado por el movimiento, por la geometría de la construcción, por las percepciones espaciales, táctiles y ópticas. La relación con la calle, por lo tanto, está completamente controlada por este dispositivo de mediación *enfático*, un verdadero lugar constituido por la composición consecuente de varios elementos de una narración arquitectónica: el portal trilito, la pared doble del invernadero, los escalones, la secuencia de pilares que conducen hacia la escalera y el ascensor.

“La calle está reservada solo para vehículos –escribió Le Corbusier sobre las *immeubles villas*–, se extiende verticalmente en las amplias escaleras (con ascensores y montacargas) que sirven cada uno 100, 150 villas” (Le Corbusier, 1925 [1974: 182]).

Es precisamente este ascenso vertical otro de los momentos arquitectónicos más fuertes del *Clarté*. Como se mencionó, la propuesta del corredor de distribución central no es aceptada por Wanner, quien quiere el uso de las dos escaleras. Alrededor de ellos Le Corbusier modeló una especie de *rue interieur* vertical, sobre la cual se asoman pequeños pasillos de acceso a los apartamentos, un espacio vacío de más de 28 metros de alto iluminado por un tragaluz en pavés que derrama la luz natural hasta la planta baja. Al no querer crear una escalera estrecha, Wanner sugiere realizar también en pavés las huellas de los escalones (que no tienen contrahuellas), los descansos y los corredores. La respuesta de Le Corbusier el 9 de marzo de 1931 es elocuentemente, concisa,

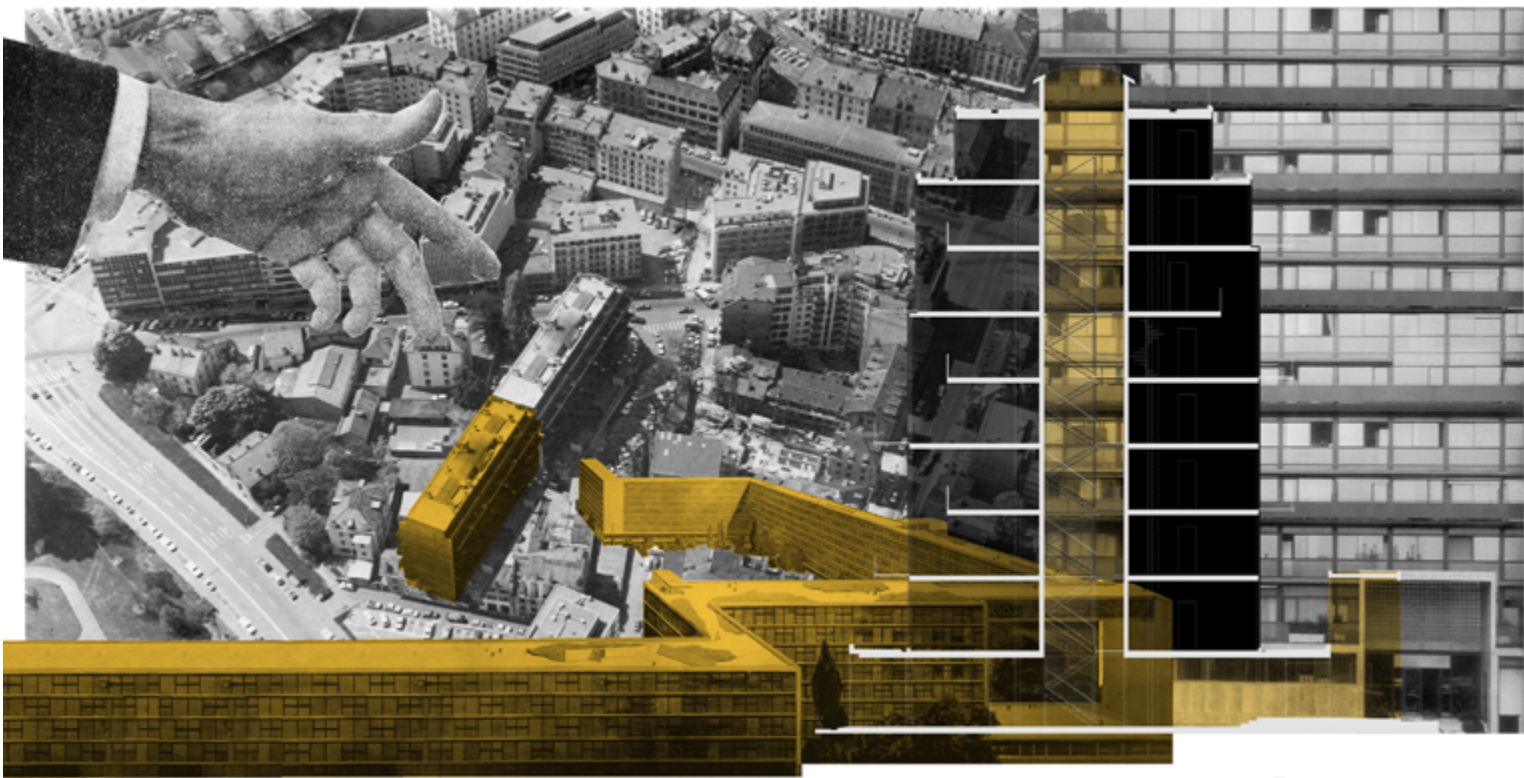
entre el entusiasmo por la propuesta y la resignación por la interferencia continua del cliente: “*Les cages d’escaliers tout en verre - parfait!*”.

El vidrio, por lo tanto, *informa* completamente al edificio. La transparencia vertical del vacío de las escaleras, inundada por la luz suave refractada por el pavés, se acompaña de la transparencia horizontal que cruza transversalmente el edificio sobre el eje del hall. El ventanal de la entrada se confronta con la pared de pavés del lado opuesto, que se desmaterializada en luz difusa: el vestíbulo de entrada parece abierto por dos lados y cerrado solo en los laterales por las paredes opacas, emergen los pilares, separados de las paredes y visibles solo aquí tan numerosos, no incorporados en la estructura²³. Pareciera casi volver a proponerse en este interior la idea del edificio separado del suelo, sobre *pilotis*, en contraste con el sólido que, de hecho, se confronta con la calle. Le Corbusier trabaja inspirándose en su mundo pictórico y escultórico para la construcción de la *escena fija* de la calle, y para definir una alternativa a la dramática situación de la *rue corridor* de la ciudad tradicional sobre la cual polémicamente razona desde hace tiempo.

Como se ha expresado anteriormente, el basamento es un sólido que se extiende hacia la calle, del cual emergen y al mismo tiempo se excavan las figuras semicúbicas de los portales; los balcones que marcan el ritmo horizontal de los pisos están configurados como largos paralelepípedos opacos²⁴.

Todas estas figuras se destacan contra el fondo del *pan de verre*, en una dialéctica entre opacidad y transparencia, entre volumen y plano, entre la figura y el fondo, en analogía con las composiciones pictóricas de los cuadros puristas que al mismo tiempo realizaba, y según una estrategia compositiva siempre legible en filigrana en toda su obra.

En este sentido, Robert Slutzky lee los bocetos de las propuestas urbanas para París, donde “el



Immeuble Clarté, Ginebra 1930-1932. Collage digital del autor.

Louvre, la torre de Saint Jacques y Notre Dame, que se destacan en el marco de París, funcionan como las naranjas, las pipas, los platos de una naturaleza muerta cubista” (Slutzky, 1980: 43), comparándolos con la disposición de los elementos en la *Cité de Refuge*.

De hecho, incluso en el edificio parisino, como en el Clarté, la secuencia de entrada consiste en una “pequeña colección de volúmenes arquitectónicos” (Colquhoun, 1989: 126) dispuestos sobre el plano acristalado vertical que definen, compuesto por momentos sucesivos y enfatizado por la escala *manierista* de su tamaño, el camino ritual y narrativo de la recepción: el cubo-portal, el cilindro con las cuatro columnas, el paralelepípedo-atrío.

El diseño y la construcción del edificio tienen lugar casi simultáneamente con el proyecto de Ginebra²⁵, tanto que en el artículo sobre la *Cité de Refuge*, “*Des maisons de verre*”, publicado en el

número monográfico sobre Le Corbusier de la *Architecture d’aujourd’hui* de 1933 (Lhote, 1933-1934), acompañan el texto las fotografías del *Immeuble Clarté*, en un entrelazado emblemático que confirma la afinidad y la cercanía entre las dos grandes arquitecturas, las cuales buscan una respuesta a la cuestión de la relación entre el espacio público y el espacio privado, la construcción de la calle moderna y la definición de interiores arquitectónicos y urbanos en la casa y la ciudad●

NOTAS

- 1 - Sobre estos temas véase la voz “Umbrales urbanos” (“Soglie urbane”), de mi propia autoría en Giani (2017).
- 2 - Otro paradigma lecorbuseriano que aborda estos temas a fines de los años cuarenta es la Casa Curutchet, en La Plata: sobre este proyecto, véase Martinelli (2017).

3 - Para un retrato sintético de Edmond Wanner, véase Sumi (1980).

4 - Pero también más adelante: “El gran tema de hoy puede enunciarse: la gran industria toma posesión del edificio. ESTA ES LA APELACIÓN QUE HACEMOS A LA GRAN INDUSTRIA, EN ESTE MOMENTO DE CRISIS” (Le Corbusier, 1935: 110).

5 - Sobre la construcción en seco del Clarté, véase en particular: Sumi (1987; 1989a; 1989b).

6 - En una carta de Wanner a Le Corbusier que data del 26 de abril de 1930, expresa: “Recibí su esquema cuya idea es aceptable pero no perfecta. De hecho, hay tres defectos principales:

- 1) Orientación [...]
- 2) Corredores: a pesar de los dos jardines que planea para la iluminación de los corredores, ninguno de ellos por unos 12 metros no está iluminado. Ciertamente es bastante aburrido, y dado que la disposición del terreno no nos permite examinar un caso general, más bien nos lleva a resolver un caso particular, ¿no

sería mejor tratarlo solo como tal, obteniendo las máximas ventajas?”.

3) “Los apartamentos son demasiado grandes; de hecho, en los apartamentos que ha planeado, más de 200 m2 habitables por cada uno, es demasiado para el público que podemos esperar en este barrio. Por lo tanto, le envío un resumen de mi ideación sobre el cual se debe desarrollar el estudio. Los edificios constarían de 18 tramos de 2,75 m de ancho y ambos pisos se podrían dividir en 5 departamentos de dos plantas y cuatro departamentos de una sola planta” (Sumi, 1980: 42).

7 - Esta tecnología se aplicó simultáneamente al Clarté y en la obra de la *Maschinenhalle* del ETH Zurich (Courtiau, 1982).

8 - La tipología estructural, por lo tanto, ya se había definido, incluso antes del proyecto arquitectónico.

9 - “Pero su insistencia de que las losas y pilares del sistema *Dom-ino* fueran *perfectamente lisas*, a pesar de los problemas prácticos que planteaba este requisito, muestra claramente que su objetivo principal era la creación de unidades puras y abstractas: el pilar ideal y la losa ideal” (Turner, 1977 [2001: 215]).

10 - La objeción de Wanner a este elemento estaba relacionada con el hecho de que cerca del área del proyecto no faltaban áreas verdes, por lo que no encontraba el sentido de equipar los apartamentos con jardines.

11 - La empresa de Wanner desde 1927 fue responsable de la realización de paneles de vidrio para fachadas y de ventanas deslizantes sobre bolillas niqueladas. Wanner es también el proveedor de las ventanas corredizas para el Pabellón suizo, el mismo modelo que las utilizadas para el Clarté, y de las puertas giratorias del apartamento de Le Corbusier en el edificio de la *rue Nungesser et Coli* en París.

12 - En una carta a Le Corbusier del 9 de julio de 1930, Wanner dice: “De esta manera, cada piso tendrá solo dos grandes subdivisiones, una de 1.15 m y la otra de 1.65 m, en lugar de los cuatro elementos del primer sistema”.

13 - Véase la Carta de Wanner a Le Corbusier del 11 de octubre de 1930 (FLC).

14 - En el área de Villereuse, la altura máxima

permitida a la cornisa era de 21 metros, y una altura total máxima de 29.50 metros. Más allá de la línea de 21 metros, la forma del edificio debía incluirse en un círculo con un radio máximo de 8.50 metros.

15 - “El promotor del edificio, el Sr. Edmond Wanner [sic], tuvo la sabiduría de imponer a todos sus inquilinos el tipo de toldo para garantizar la apariencia de unidad de la fachada”. Extracto de “*Construction de l’Immeuble Clarté a Geneve*”, nota escrita a máquina por Le Corbusier (FLC).

16 - Es el propio Le Corbusier quien escribe : “Las fachadas no son más que membranas livianas, porque están libres de necesidades estructurales” (Le Corbusier, 1929: 128).

17 - Continúa: “Su coronación no estaría sujeta a la regulación de las alturas: en la terraza de la azotea habría jardines”. Extracto del artículo de Le Corbusier y Pierre Jeanneret titulado “*La maison de verre. Immeuble Clarté*”, en *L’Arte en Suisse*, abril-mayo de 1933 (Courtiau, 1982: 26).

18 - Además, las mismas *Unités* realizadas pueden considerarse *fragmentos* de edificios mucho más grandes, como lo denuncia el muro ciego que cierra una de las cabeceras.

19 - Sobre *Cité de Refuge* véase en particular Taylor (1979).

20 - “El motivo del portal fuera de escala es familiar; Miguel Ángel lo empleó en el ábside de S. Pedro; con diferentes elementos Le Corbusier lo empleó en la *Cité de Refuge*. Los ábsides de San Pedro alternan tramos grandes y pequeños, logrando intensidad y elegancia insuperables en el movimiento de las masas y en la dramática definición del plano. Estos son de una perfección más allá de lo ordinario; y, a la par de los vacíos fuera de escala de las ventanas y nichos que se abren en los tramos mayores” (Rowe, 1976 [1990: 52]).

21 - Continúa: “Y como en S. Pedro, en esta intrincada y monumental ideación, no hay descanso y satisfacción sin equívocos para el ojo. La inquietud es total, y si en esta concepción mecanicista no hay nada que pueda reemplazar la poesía enteramente humana del siglo XVI, existe, sin embargo, una delicadeza salvaje que hace comprensible el *éloge* de Le Corbusier por

Miguel Ángel y S. Pedro” (Rowe, 1976 [1990: 52]).

22 - “Dibujo a un hombre cualquiera. Lo hago entrar a una casa; descubrir un cierto tamaño, una cierta forma de las habitaciones y, sobre todo, una cierta cantidad de luz desde las ventanas o desde la pared de vidrio. Más adelante, percibe otra fuente de luz; más adelante aún, un torrente de luz y una penumbra repentina, etc. Estos volúmenes sucesivos e iluminados de diverso modo se respiran; están animados por la respiración. Siempre me ha gustado recordar la sección de la Mezquita de Brousse, que es una obra maestra de ritmo por volumen y luz” (Le Corbusier, 1930 [1979: 151-152]).

23 - Solo en los apartamentos más grandes aparece un pilar aislado en las habitaciones.

24 - Como ya se mencionó, en una fase preparatoria del proyecto, los balcones deberían haber estado revestidos de piedra como el basamento: de esta forma el contraste entre los sólidos, todos del mismo material, y el fondo acristalado se acentuarían aún más.

25 - El proyecto de la *Cité de Refuge* fue desarrollado a partir de junio de 1929, el edificio fue inaugurado en diciembre de 1933; el Clarté se proyecta desde los primeros meses de 1930, la obra se lleva a cabo desde junio de 1931 hasta julio de 1932.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·ALLEN BROOKS, H. Allen. 1985. “Jeanneret e Sitte: le prime idee di Le Corbusier sulla costruzione della città”, *Casabella* 514.

·BECCARIA, Gian Luigi, ed. 1994. *Dizionario di linguistica e di filosofia, metrica, retorica* (Torino: Einaudi).

·BELLINELLI, Luca, ed. 1999. *La costruzione dell’Immeuble Clarté* (Mendrisio: Accademia di architettura dell’Università della Svizzera Italiana).

·BIRAGHI, Marco. 1992. *Porta multifrons* (Palermo: Sellerio).

·BRULHART, Armand. 1987. “Villereuse et Rive Droite. Le Corbusier urbaniste” en *Le Corbusier á Genève 1922-1932. Projects and realizations*, ed. Isabelle Charollais y André Ducret (Lausanne: Payot).

·COLQUHOUN, Alan. 1989. “Grands Travaux”, en

Sulle tracce di Le Corbusier, ed. Carlo Palazzolo e Riccardo Vio (Venezia: Arsenale Editrice).

·COURTIAU, Catherine. 1982. *L’Immeuble Clarté Genève. Le Corbusier-1931/32* (Berne: Société d’Histoire de l’Art en Suisse).

·FORSTER, Kurt W. 1979. “Antiquity and Modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923”, *Oppositions* 15-16.

·GANI, Esther. 2017. *Sconfinamenti. Opere di Le Corbusier allo IUAV di Venezia* (Crocetta del Montello: Antiga Edizioni).

·HÉNARD, Eugene. 1972. *Alle origini dell’urbanistica: la costruzione della metropoli*, ed. Donatella Calabi y Marino Folin (Padova: Marsilio Editori).

·HÉNARD, Eugene. 1982. *Études sur les transformations de Paris et autres écrits sur l’urbanisme* (París: L’Équerre).

·LE CORBUSIER. 1923. *Vers une architecture* (París: Crès). Ed. italiana Verso una architettura, ed. Pierluigi Cerri, Pierluigi Micolin (Milano: Longanesi, 1984).

·LE CORBUSIER. 1925. *Urbanisme* (París: Crès). Ed. Italiana *Urbanistica* (Milano: Il Saggiatore, 1974).

·LE CORBUSIER. 1930. *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme* (París: Crés). Ed. italiana Precisazioni sullo stato attuale dell’architettura e dell’urbanistica, ed. Francesco Tentori (Bari-Roma: Laterza, 1979).

·LE CORBUSIER. 1929. *Œuvre complète, volume 1, 1910-1929* (Zurich: Les Editions D’architecture).

·LE CORBUSIER. 1935. *Œuvre complète, volume 2, 1929-1934* (Zurich: Les Editions D’architecture).

·LE CORBUSIER. 1946. *Œuvre complète, volume 4, 1938-1946* (Zurich: Les Editions D’architecture).

·LE CORBUSIER. 1960. *Le Corbusier 1910-1960* (Zurich: Girsberger).

·LHOTE, René. 1933-1934. “Des maisons de verre”, *L’Architecture d’aujourd’hui* 10.

·MARTINELLI, Patrizio M. 2017. “La soglia fra casa e città: Le Corbusier e il paradigma Casa Curutchet”, en *L’architettura della villa moderna. Volume secondo. Gli anni delle utopie realizzate 1941-1980*, ed. Antonello Boschi y Luca Lanini (Macerata: Quodlibet).

·ROWE, Colin. 1976. *The mathematics of the ideal villa and other essays* (Cambridge, MA: The MIT Press). Ed. italiana La matematica della villa ideale e altri scritti

(Bologna: Zanichelli 1990).

·SCULLY, Vincent. 1987. “Le Corbusier, 1922-65”

en *Le Corbusier 1887-1965*, ed. H. Allen Brooks (Princeton: Princeton University Press) Ed. italiana Le Corbusier 1887-1967 (Milano: Electa, 1993)

·SLUTZKY, Robert. 1980. “Aqueous Humor”, *Oppositions* 19-20.

·SUMI, Christian. 1980. “Il progetto Wanner”, *Rassegna* 3.

·SUMI, Christian. 1987. “L’Immeuble Clarté et la conception de la ‘maison à sec’ ”, en *Le Corbusier á Genève 1922-1932. Projects and realizations*, ed. Isabelle Charollais, André Ducret (Lausanne: Payot).

·SUMI, Christian. 1989a. *Immeuble Clarté Genf 1932: von Le Corbusier & Pierre Jeanneret* (Zurich: Institut fur Geschichte und Theorie der Architektur).

·SUMI, Christian. 1989b. “L’Immeuble Clarté”, en *Sulle tracce di Le Corbusier*, ed. Carlo Palazzolo, Riccardo Vio (Venezia: Arsenale Editrice).

·TAYLOR, Brian Brace. 1979. *La Cité de Refuge di Le Corbusier: 1929/33* (Roma: Officina).

·TURNER, Paul Vernable. 1977. *The Education of Le Corbusier* (New York: Garland Publishing).

·TURNER, Paul Vernable. 2001. *La formazione di Le Corbusier. Idealismo e Movimento moderno* (Milano: Jaca Book).

Sección epistolario

Wanner, Edmond (20 de febrero de 1928). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Wanner, Edmond (26 de abril de 1930). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Wanner, Edmond (9 de julio de 1939). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Wanner, Edmond (11 de octubre de 1930). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Wanner, Edmond (27 de febrero de 1931). [Carta a Le Corbusier], Fundación Le Corbusier, París.

Le Corbusier (12 febrero 1931). [Carta a Edmond Wanner], Fundación Le Corbusier, París.

Le Corbusier (9 marzo de 1931). [Carta a Edmond Wanner], Fundación Le Corbusier, París.

Traducción al castellano: Dr. Arq. Gustavo Carabajal.



Patrizio M. Martinelli. Arquitecto y Doctor en Composición Arquitectónica en el IUAV de Venecia, después de investigar y enseñar en Venecia y Müns-ter, desde 2017 es *Assistant Professor* en la Universidad de Miami, Oxford (EE. UU.). Su investigación se refiere a la fachada como lugar e interior arquitectónico, el interior doméstico, la reutilización adaptada y la regeneración arquitectónica y urbana. martinpm@miamioh.edu

Normas para la publicación en **A&P Continuidad**

Objetivos y alcances de la publicación

A&P Continuidad es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada también en formato digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos con el fin de compartir un punto de inicio común para las propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego, a través de evaluadores externos, por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma.

A&P Continuidad publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/*abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a aypcontinuidad01@gmail.com y a proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar. En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de de 3000 palabras y máxima de 6.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía.

Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre

200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en archivos separados en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor. Para construir correctamente los pies de foto consultar: <http://normasapa.com/como-referenciar-una-fotografia-con-normas-apa/>.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores deberán enviar una foto personal.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla. Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

Todas las citas deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpresiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (Paris: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. “Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism”, *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra “en” y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. “Arquitectura e ideología”, en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemí Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería:

ADAGIO, Noemí, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. “Does the icon have a cognitive value?”, en *Panorama semiotique / A semiotic landscape, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, junio 1974, ed. S. Chatman, U. Eco y J. Klinkenberg (La Haya: Mouton, 1979), 774-776.

Si se cita material inédito, se describe el origen. Ejemplos:

BULLRICH, Francisco. 1954. Carta personal del 14 de mayo de 1954.

ABOY, Rosa. 2007. *Vivir con otros. Una historia de los edificios de departamentos en Buenos Aires, 1920-1960* (Buenos Aires: Universidad de San Andrés, tesis doctoral inédita).

Cuando se trata de autores antiguos, en los cuales no es posible proveer de fechas exactas, se utilizan las abreviaturas “a.” (ante), “p.” (post), “c.” (circa) o “i.” (inter). Ejemplo:

VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. “On phenomenological discourse in architecture”, *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. “Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México”, www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en <http://normasapa.com/>

Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica el reconocimiento de la originalidad del trabajo presentado a *A&P Continuidad* por parte de los autores quienes conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras a condición de citar la fuente original.

El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/10/derechos-publicacion-APcontinuidad.pdf>

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores seran notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.



Esta edición fue impresa en
XANTO [conceptos gráficos].
Rosario, Argentina
Contó con 700 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño.
A&P Ediciones, 2018.
aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

