

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 Roquebrune-Cap-Martin. © 2018 FLC/ ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires.

Agradecemos a la Fundación 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

latindex

ARLA

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

Secretaria 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

»

Candia, C. (2018). El arte del simulacro. Le Corbusier y la fotografía. *A&P Continuidad* (8), 106-115.



El Arte del Simulacro

Le Corbusier y la fotografía

Carlos Candia

Español

El presente artículo propone trazar correlaciones entre los textos teóricos iniciales de Le Corbusier y la elección de fotografías de las primeras casas que construyó, poco tiempo después de publicar esos escritos. Esta selección es la que Le Corbusier realizó para sus obras completas. Pretendemos demostrar que las imágenes por las que optó y la forma en que fueron manipuladas tienen una clara intención, que es reforzar los postulados expuestos en aquellos textos y que esas fotos fueron editadas para terminar de afirmar esas proposiciones.

Palabras clave: Le Corbusier, fotografía, arquitectura moderna, teoría

Recibido: 26 de febrero de 2018

Aceptado: 16 de abril de 2018

English

This article aims to establish correlations between Le Corbusier's early theoretical texts and the choice of photographs of the first houses he built shortly after the publication of such writings. This is the selection that Le Corbusier made for the book compiling his complete work. We try to demonstrate that the images he chose and the way in which they were manipulated had a clear purpose: the reinforcement of the principles he set forth in the texts; the photographs were edited in order to reaffirm such principles.

Key words: Le Corbusier, photography, modern architecture, theory

La fotografía es inmediatamente asociada al registro *objetivo* de hechos y cosas, o al menos a cierta pretendida objetividad. Cuando Marc Sheps escribe sobre sus orígenes, dice que “la fotografía convertía en realidad [...] la capacidad de crear un mundo ilusorio tan convincente como el mundo real mismo”, haciendo referencia a que el producto de esta nueva tecnología era, también, “un reflejo del mundo real”, y que tenía el valor de un archivo visual, una forma de *fixar el pasado*. Finalmente advierte que, al menos en un primer momento, “la fotografía parecía no transfigurar la realidad” (Sheps, 2005: 4).

Sin embargo, un repaso por la historia de esta disciplina nos demuestra que recortes, retoques, encuadres intencionados, iluminaciones dramáticas o difusas y otros métodos, son capaces de alterar esa noción de objetividad. En efecto, estos fueron usados con frecuencia, al menos desde alrededor de 1850, a poco más

de 10 años de inventada la fotografía y mucho antes de la existencia de las técnicas de edición digital con las que contamos hoy en día. Paul Valéry (1939 [2011: 65]), en un discurso pronunciado en París en 1939 con objeto de conmemorar el centenario de la fotografía, nos cuenta que esta disciplina nos acostumbró a ver lo que debemos ver y a ignorar todo lo que no tiene existencia. Pero también este intelectual francés nos alerta sobre la apropiación que la fotografía hace de ciertos vicios discursivos, como la facilidad y la prolijidad, cuestión que desemboca inevitablemente en la *mentira*, esa especialidad de la palabra.

» Artificios

En este sentido, el artificio parece haber estado siempre presente en la fotografía. Por ejemplo, los retratos de fines del siglo XIX eran profusamente retocados. Esas imágenes de mejillas y labios coloreados a mano, con poses forzadas

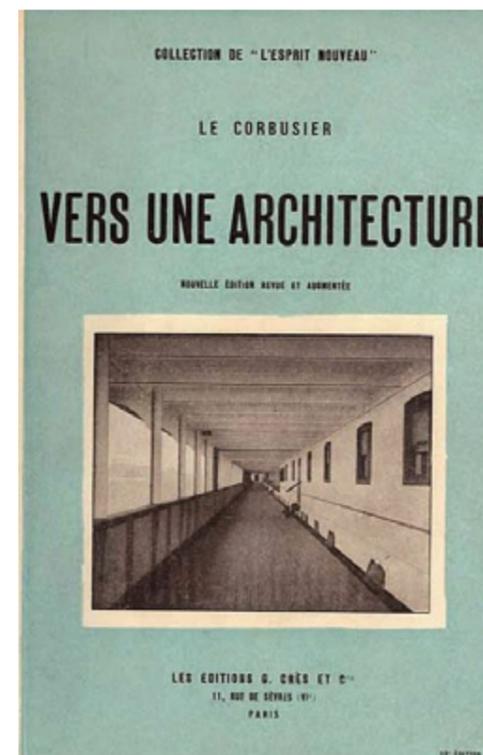
sobre fondos que combinaban columnas dóricas de cartón, pesadas cortinas de terciopelo (que intuimos rojas) y hojas de palmera, en extraño conjunto acaso preanunciando al surrealismo, no hacen sino hablarnos del más puro simulacro. En aquellos primeros estudios fotográficos encontrábamos pequeños piratas, falsos marineros y dudosas damas antiguas que terminaron habitando los pesados álbumes de fotos de muchos hogares burgueses finiseculares. Las fotografías de espectros, fantasmas y aparecidos también fueron muy populares en las últimas décadas del 1800. Estas fotos apelaron a la indudable capacidad de engaño de ciertos fenómenos ópticos, a los “asombros que el ojo acepta” sobre los que nos advierte Valéry en su discurso (1939 [2011: 65]). Pero probablemente los casos más paradigmáticos sean los referidos a otros usos de esta herramienta de comunicación y propaganda. Un buen ejemplo es Stalin borrando de las fotos



Agustí Centelles Valencia. Guardias de asalto en la calle Diputació, Barcelona. Imagen completa. | Agustí Centelles Valencia. Guardias de asalto en la calle Diputació, Barcelona. Imagen editada. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guardias-asalto-calle-diputacio-barcelona>.

oficiales (y de la faz del planeta) a sus opositores y enemigos internos, como narra David King en su libro *The Commissar Vanishes* (1997). Del mismo modo, muchos otros líderes políticos como Hitler, Mussolini o Franco tampoco fueron ajenos a esas estrategias, intentando agigantar sus figuras, compitiendo entre ellos en grandeza y majestad y, sin dudas, en patetismo, a través de fotografías retocadas convenientemente. Otro caso ejemplar es una fotografía tomada por Agustí Centelles en la guerra civil española¹. En ella, un grupo de milicianos republicanos resiste el ataque de invisibles enemigos que el autor no incluye en el cuadro. Los improvisados combatientes se protegen detrás de los cadáveres de varios caballos a modo de barricada, mientras apuntan con sus fusiles en una dirección precisa. El recorte elegido por el autor para difundir la foto, deja afuera del encuadre a otro personaje que sí está en la imagen original, un civil empuñando un arma corta que probablemente, a criterio del editor, le reste dramatismo a la escena. Pero sin dudas no hace más que abrir múltiples interrogantes sobre esos acontecimientos.

La arquitectura no fue ajena a estos avatares y la fotografía sirvió, desde un principio, para dejar testimonio de su naturaleza. Ya en la década de 1890, eran muy conocidas entre arquitectos y profesionales de la construcción, gruesas carpetas y revistas periódicas que difundían las actividades de la disciplina a través de excelentes fotografías. Los edificios, fieles a su condición inmueble, fueron modelos ideales a los que no había que enseñar que no se movieran para lograr buenas tomas con las largas exposiciones que indicaban los medios disponibles. Solo se trataba de esperar la luz propicia para tomar las imágenes y elegir los ángulos y los encuadres con inteligencia y sensibilidad. Usualmente, esas fotos se retocaban borrando parte del entorno que pudiera distraer la contemplación del objeto en cuestión. Estos recursos también fueron usados para validar ciertas construcciones historiográficas

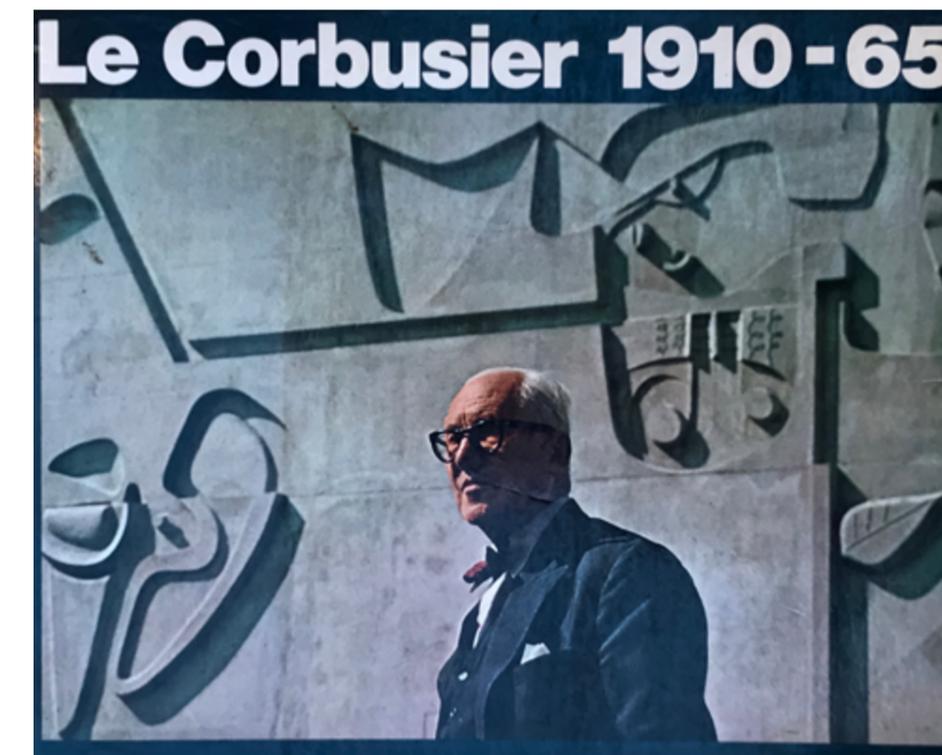


Portada original de *Vers une architecture*. | Portada del libro *Le Corbusier, 1910-1965* (Boesiger y Girsberger, 1971).

que terminaron dando sustento a muchas de las teorizaciones sobre la arquitectura moderna, sobre todo en las décadas de 1920 y 1930.

» El caso del arquitecto suizo

Para tratar de entender la relación entre Le Corbusier, sus teorías y la fotografía, hemos focalizado en las elegidas por él mismo para el libro *Le Corbusier, 1910 - 1965*, de Boesiger y Girsberger, editado por Gustavo Gili en el año 2001. El libro, publicado originalmente en 1971, reúne los tomos realizados entre 1930 y 1970 supervisados por el mismísimo maestro suizo. Nos referimos en particular a las fotografías tomadas a las viviendas construidas durante las primeras dos décadas de su larga vida profesional, que son las más claramente concebidas como combinaciones de volúmenes puros: prismas, cilindros y cubos.



En efecto, Le Corbusier solía usar la fotografía como testimonio de su producción (como muchos otros arquitectos) pero, hábil publicista de sí mismo, utilizó esas imágenes para reforzar su labor teórica. Porque la producción de este arquitecto no estaría completa sin la inclusión de sus escritos como parte inseparable de sus obras. Los libros que escribió, que fueron muchos y en general gozaron de gran difusión, poseen un tono enfático, autosuficiente y rimbombante; en ellos expone sus ideas con elocuencia. En estos libros, las fotos funcionan como un complemento indispensable de la escritura. Entre ellas, se pueden hallar algunas de su autoría, otras tomadas por encargo (en general por grandes fotógrafos), o bien directamente sacadas de otras publicaciones. En el texto "Fotografía y objetividad. Silos y elevadores en el rappel à MM. les architectes", Horacio Torrent (2009)

se ocupa de estudiar en profundidad este tema en el libro más famoso de Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*.

» Al principio fue *Hacia una arquitectura*

Un joven Le Corbusier define a la arquitectura como "el juego correcto, sabio y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz" (1923 [1978:16]). A este axioma lo encontramos abriendo las famosas *Tres advertencias a los señores arquitectos*, textos que fueron incluidos en su libro más conocido, más difundido y, según Reyner Banham, "menos comprendido" (1960 [1965: 217]). Este libro es *Hacia una arquitectura*, el cual fue, editado en 1923, y reúne una serie de ensayos antes publicados junto con Amédée Ozenfant en la revista *L'Esprit Nouveau* durante los años 1920 y 1921, cuando por primera vez Charles-Édouard Jeanneret adopta el seudónimo

que lo hará famoso. En estos ensayos, nos habla de ojos que están hechos para ver las formas bajo la luz y que estas formas son primarias y hermosas debido, justamente, a que pueden apreciarse con claridad. La arquitectura debe emocionar, yendo más allá de cuestiones puramente utilitarias, sin olvidar que en ella debe haber orden y sentido de las relaciones. Esta síntesis es la que concreta a la arquitectura como “[la] pasión [que] hace un drama de las piedras inertes” (Le Corbusier 1923 [1978: 122]).

El problema del volumen es el primero que aparece en el tratado. En el capítulo que abre la parte I del libro (las “Tres advertencias a los señores arquitectos”) propone destinos más serios para la arquitectura que el inútil debate por los estilos. Esta alta misión se satisface porque la arquitectura tiene la posibilidad de ser sublime, porque puede ser objetiva y por su abstracción. Estas serían, según el autor, las cualidades que hacen de esta disciplina un arte capaz de conmover al espíritu, siendo el volumen y la superficie los medios a través de los cuales este arte se manifiesta. Entonces, también la superficie es parte de sus cavilaciones, dedicándole la segunda de las “Tres advertencias”.... Sobre las superficies se encuentran las líneas directrices y acusatrices² que hacen único al volumen que encierran. Es el arquitecto quien “tiene por misión dar vida a las superficies que envuelven los volúmenes”, quien debe “hallar en la división impuesta de las superficies a las acusatrices, las generatrices de la forma”. Estas líneas, por cierto, no son explícitas, sino que se encuentran subyacentes en la disposición de los elementos que componen las fachadas, sobre todo en los vanos, esos “agujeros con frecuencia destructores de la forma” (Le Corbusier 1923 [1978: 25-27]) y en la disposición general de los volúmenes que componen el edificio. El contorno tampoco es ajeno a sus especulaciones teóricas y, según nos cuenta, es lo que define al artista, es decir, la “piedra de toque del arquitecto”. Aunque no incluidas dentro de

las “Tres advertencias”..., sus reflexiones sobre este tema se encuentran dentro del capítulo “Pura creación del espíritu”. Y si las incluimos es porque interpretamos que no se las puede desligar del estudio del volumen y de sus relaciones con la superficie y con la planta. Son el contorno y el perfil, entonces, “puras creaciones del espíritu” (Conrads, 1973: 95) que exigen para su feliz concreción al artista plástico. Porque, para Le Corbusier, la arquitectura es un hecho plástico. Finalmente, la última de las “Tres advertencias”... es la dedicada a la planta (*le plan* en el original en francés, el plan en algunas versiones castellanas). Según la interpretación de Daniela Cattaneo y Jimena Cutruneo (2009), la noción de *le plan* es utilizada en un sentido mucho más amplio que su traducción literal como “el plano”. Más claramente como el rastro de un plan espacial que es lo que termina por coordinar volumen, superficie y contorno. Es esta planta lo que otorga ritmo y armonía a las relaciones entre esos volúmenes. Porque toda estructura se alza desde su base: “Sin plan, no hay grandeza de intención, ni ritmo, ni volumen, ni coherencia” (Le Corbusier, 1923 [1978: 36]). El recorrido también aparece como tema dentro de este capítulo, cuya portada es el dibujo de Martienssen de la Acrópolis donde se indica la forma de aproximarse al Partenón: “Así, el caminar y el ritmo se convierten en conceptos fundamentales. Organizar y ritmar este movimiento será el cometido de la planta” (Cattaneo y Cutruneo, 2009: 90). La corbusierana *promenade architecturale* reconoce a *la marche*, esa tradición tan francesa, como su antecedente inmediato. Le Corbusier introduce una tercera variable que no está presente en aquel recurso del barroco francés: la diferencia de altura, que se debe salvar mediante una rampa para evitar las molestas distracciones a la contemplación que causan el poner la atención en los pies cuando uno sube una escalera³. Sin dudas, debe haber aprendido esto cuando, en su temprana

juventud, visitó la Acrópolis de Atenas y experimentó el modo de acercamiento a un edificio de la calidad del Partenón. Nunca frontal, la manera de ingresar a los templos exigía darles un rodeo para poder contemplarlos desde todos los ángulos.

Cattaneo y Cutruneo advierten que Le Corbusier entiende al espacio cartesiano como extensión: “no hay espacio sin objetos [...] no existe el espacio vacío por sí mismo”. (2009: 84). Heredero de una tradición que podemos rastrear hasta Alberti y que atraviesa al jardín barroco francés y a Choisy, Le Corbusier concibe los espacios (tanto interiores como exteriores, incluso los paisajes *naturales* que tienen como marco a espejos de agua, montañas o bosques) como cubos visuales, con dimensiones (alto, ancho, largo) reconocibles y sensibles.

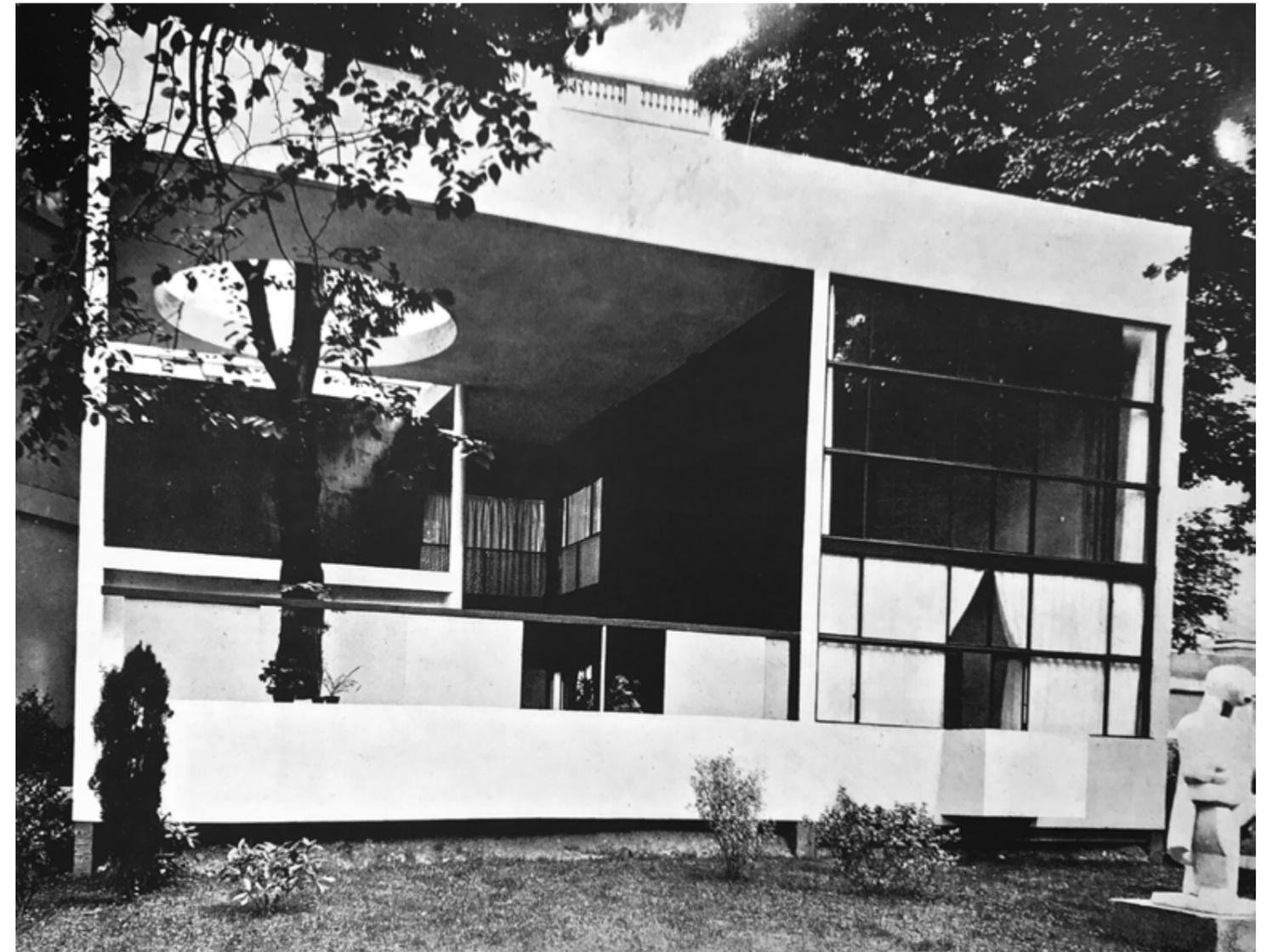
»Las fotos elegidas por el Maestro

Las fotos exteriores

Cuando Le Corbusier elige las fotografías con las cuales va a mostrar sus edificios desde el exterior, lo hace de tal manera que los postulados expuestos aquí arriba se vean claramente reflejados en las imágenes.

En la colección de fotos, todas en riguroso blanco y negro, las luces son intensas y también lo son las sombras, por lo que los volúmenes resultan netos y contundentes. Las formas son precisas, sin ambigüedades, con vocación universalista y esencial, tal como lo enuncian los postulados del Purismo, aquella vanguardia fundada en 1918 por Ozenfant y Jeanneret, que buscaba superar al cubismo mediante el uso de un orden compositivo sostenido en una rigurosa estructura geométrica. De este modo, las imágenes seleccionadas ayudan a erigir el concepto de objetividad, de objeto-tipo, acentuando con claridad las formas primarias con las que Le Corbusier construye sus edificios, sobre todo los datados entre 1920 y mediados de la década del 30.

Los encuadres son audaces, de tal manera que



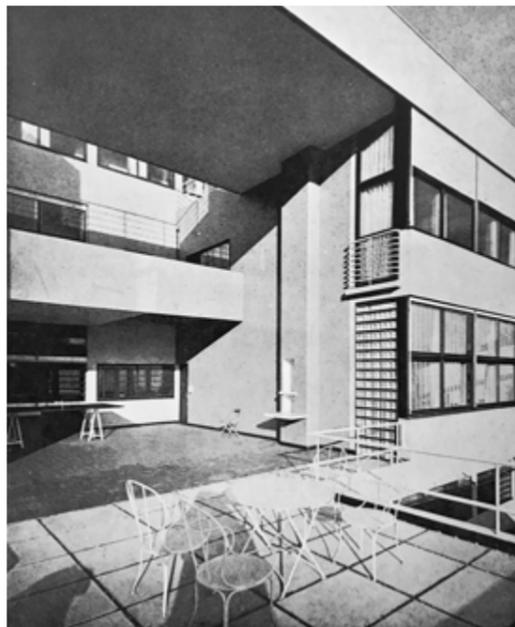
Pabellón L'Esprit Nouveau. París, Francia. (Boesiger y Girsberger, 1971: 27). Digitalización: Arq. Walter Salcedo.

acentúen las fugas y que tornen dinámicas a esas imágenes. Notamos que recuerdan mucho a los croquis de su propia autoría, que conviven con las fotos en las páginas del libro de Boesiger y Girsberger. Pero también coexisten con tomas fotográficas donde se hace patente su deseo por lograr vistas más o menos frontales, para que, de esta forma, tanto la trama reguladora como las proporciones de las fachadas se hagan evidentes.

Incluso en muchas fotografías son más que notables los retoques en blanco o en gris para resaltar las aristas, así como los recortes en los bordes de los edificios para, de este modo, definir con claridad los cuerpos edilicios. Asimismo, los cielos *quemados a blanco* (y el indudable borrado de nubes o copas de árboles que podrían distraer al espectador), funcionan como una base neutra, lisa, casi abstracta, que no hace sino acentuar la

pureza de las líneas y la potencia de los volúmenes, no solo de los edificios en sí, sino también de los elementos que los componen: balcones, aleros, marquesinas y pérgolas, columnas, vigas y *pilotis*, entre otros tantos, subrayando también la noción de que las imágenes están inscriptas en ese *cuadro visual* al que nos referíamos antes.

La elección del momento del día en que se realizan las tomas exteriores, tampoco parece haber



Villa en Garches, Garches, Francia. (Boesiger y Girsberger, 1971: 55). Digitalización: Arq. Walter Salcedo. | Terrado, terraza, fachada sur con jardín colgante. Villa en Garches, Garches, Francia. (Boesiger y Girsberger, 1971: 57). Digitalización: Arq. Walter Salcedo.

estado fuera del cuidado del arquitecto. No solo debido a la ausencia de tomas nocturnas, sino también por el tratamiento dramático dado a luces y sombras (y con ello a los volúmenes) para lo cual muchas de las fotos fueron realizadas con el sol en lo alto. También notamos que en casi todas las fotos los paños vidriados resultan opacos, debido a los reflejos del cielo o porque las cortinas que velan el paso de la luz hacia los interiores permanecen cerradas. Esto se traduce en volúmenes claros, definidos por superficies netas y tensas, donde la trama de llenos y vacíos se dibuja sin ambigüedades, pero sin permitirse penetrar en los interiores. Las vistas exteriores, entonces, resultan refractarias a la vida doméstica de los edificios, que será cuidadosamente puesta en escena cuando las fotografías tengan la dirección contraria: desde adentro hacia afuera.

Las interiores

En las fotos, los espacios interiores de estas casas nunca están vacíos. La aparición en las imágenes

de unos pocos muebles y otros objetos estratégicamente ubicados, termina sirviendo como el foco de atención que fuerza las visuales hacia las diagonales de la composición, desviando el eje visual y rompiendo la simetría, cuando la hay. Esto se verifica tanto en el mismo nivel donde ubica la cámara, como hacia abajo o hacia arriba cuando la altura de los locales es múltiple o cuando hay un hueco de una escalera o de una rampa. Así, el espacio, la profundidad, la tercera dimensión se torna visible en la bidimensión del plano del papel fotográfico gracias a esos objetos, en general sillas *Thonet*, sillones de su autoría o asientos para jardines de delicada filigrana metálica. La elección de ese tipo de mueble no es casual, sino que responde a una preocupación que Le Corbusier tuvo, particularmente, durante aquella década de 1920: la creación de objetos puros, estandarizados por la selección de la industria. Según Susan Sontag, “la fotografía no solo es una porción de tiempo, sino de espacio” (1973 [2012: 31]). Si en las fotos el espacio se hace

patente mediante los recursos enunciados antes, la cuarta dimensión, la temporal, aparece sugerida por rastros o huellas dejadas en las casas por sus supuestos habitantes. Una guitarra en un rincón, un sombrero y un par de guantes abandonados al descuido sobre una mesa, un diario y algunos libros junto a una ventana o una tabla de madera y un cuchillo cerca de una cocina, construyen la idea de casa vivida, de un tiempo transcurrido, de un espacio habitado, con un pasado, un presente y un futuro. Como decíamos antes, las fotografías de los edificios desde el exterior, en general resultan en objetos opacos. Pero, de nuevo, como en muchos de sus croquis, las imágenes de los interiores son perforadas por las vistas del entorno circundante. Le Corbusier busca en esa transparencia explícita “un orden espacial más vasto [que] representa una percepción simultánea de diferentes posiciones espaciales” (Kepes 1944 [1976: 114]) y logra que en las tomas veamos desde adentro los jardines, los arbustos, las



Dos casas construidas para la ciudad de Stuttgart en la colonia de Weissenhof, Alemania. (Boesiger y Girsberger, 1971: 51). Digitalización: Arq. Walter Salcedo.

copas de los árboles o el paisaje que rodea los edificios. Incluso en aquellos casos de espacios exteriores con calidad interior (como el jardín de la pequeña casa del lago Lehman o la terraza de la Villa Saboye), las fotos elegidas enmarcan visuales hacia *afuera* en los vanos de los muros que los definen, dejando ver ciertos objetos en los panoramas distantes que disparan las miradas hacia esas direcciones.

Entonces, es notable la diferencia con la selección de fotografías que Alberto Sartoris realiza para su libro *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, publicado en 1932, donde estos mismos recursos y manipulaciones se usan exactamente de modo opuesto: las fotos interiores muestran grandes paños de vidrio opacados por los reflejos o bien retocados, impidiendo

las visuales hacia afuera, para de ese modo reforzar sus propuestas teóricas. En el artículo “Sartoris, la fase mediterránea”, Pía Albertalli y Elina Heredia escriben que “en la colección de fotos, el vidrio ocupa el lugar de un elemento compositivo abstracto, es decir, está liberado de su cualidad de transparencia”, para más adelante aclarar que “en las tomas interiores donde hay una ventana o una superficie vi-



Salón y jardín colgante. Villa Savoie. Poissy, Francia. (Boesiger y Girsberger, 1971: 60). Digitalización: Arq. Walter Salcedo. | Vista del lago. Pequeña villa a orillas del lago Léman. Corseaux, Vevey, Suiza. Fotografía: Madmoiselle Peter. (Boesiger y Girsberger, 1971: 41). Digitalización: Arq. Walter Salcedo.



driada, la percepción del exterior aparece atenuada o fuera de foco desvirtuando la propiedad de ver a través del vidrio” (Albertalli y Heredia, 2011: 180).

»A modo de conclusión

A la aparición intencionada en las fotografías de estos objetos a los que referíamos más arriba (donde se incluyen, por ejemplo, aquellas sillas Thonet) podríamos relacionarla con la idea de *punctum* que propone Roland Barthes (1980) en su libro *La cámara lúcida*. Barthes habla, entonces, del “elemento [...] que sale de la fotografía y viene a punzarme” y define al *punctum* como “ese azar que el ella [en la fotografía] me despunta [...] me lastima, me punza” (1980 [1997: 65]). En las fotos cuidadosamente puestas en escena por Le Corbusier, aun cuando el azar y lo fortuito le son ajenos, el cometido de estos elementos sigue siendo el mismo. En particular, hay una foto del jardín de la casa del lago Lehman donde vemos un barquito a través del vano del muro que lo limita. Este pequeño barco, tan evidente-

mente retocado, casi pintado sobre la fotografía, funciona exactamente así: es el elemento que nos pincha los ojos, es lo que nos obliga a mirar hacia ese horizonte ficticio. Entonces, gracias a ese recurso, lo que termina por perforar esos muros de piedra, esos tabiques de hormigón, es nuestra mirada.

De esta manera, en las fotografías que nos ocupan, la elección de los encuadres y de las intensidades de luces y sombras, la aparición de ciertas técnicas como recortes, borrados y retoques, y de otros objetos, acaso extra arquitectónicos, tienen la clara intención de demostrar los postulados teóricos que sostuvieron la producción de Le Corbusier durante los primeros años de su carrera. Aun cuando esas imágenes demuestren que muchas veces (volviendo a Paul Valéry) no se ve *lo que es*, sino lo que el autor *quiere que se vea* ●

NOTAS

1 - El autor agradece al arq. Luis Vignoli, que le hizo conocer la foto de Agustí Centelles.

2 - En algunas ediciones, esta palabra fue traducida como *generatrices*.

3 - Ver el artículo de Joseph Quetglas “*Promenade Architecturale*”, <https://es.scribd.com/document/62736992/QUETGLAS-Promenade-Architecturale> (Consulta: 7 de mayo 2018).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTALLI, Pía y HEREDIA, Elina. 2011. “Sartoris, la fase mediterránea”, en *Materiales de la Arquitectura Moderna. Cuatro libros*, comp. Ana María Rigotti y Silvia Pampinella. (Rosario: UNR Editora, A&P Ediciones).
- BANHAM, Reyner. 1960. *Theory and Design in the First machine Age* (London: The Architectural Press). Trad. Española por Luis Fabricant, Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965).
- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Notes sur la photographie* (París: Cahiers du Cinema / Gallimard / Seuil). Trad. Española de Joaquim Sala-Sanahuja, La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997).
- BOESIGER, Willy y GIRSBERGER, Hans. 1971. *Le*

Corbusier, 1910-1965 (Basel: Birkhauser Verlag Fur Architectur). Trad. castellana de Juan Eduardo Cirlot. *Le Corbusier, 1910-1965* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001).

·CATTANEO, Daniela y CUTRONEO, Jimena. 2009. “El espacio como extensión, reflexiones en torno al tercer *rappel*”, en *Una cosa de vanguardia: Hacia una Arquitectura*, comp. Ana María Rigotti y Silvia Pampinella. (Rosario: UNR Editora, A&P Ediciones).

·CONRADS, Ulrich. 1964. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20 Jahrhunderts*. (Frankfurt - Berlin: Verlag Ullstein GmbH). Trad. Española s/d, Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX (Barcelona: Editorial Lumen, 1973).

·LE CORBUSIER. 1923. *Vers une architecture* (París: Éditions Crès). Traducción Española por Josefina Martínez Alinari, Hacia una arquitectura (Buenos Aires: Apóstrofe, 1978).

·KEPES, Gyorgy. 1944. *Lenguaje of visión* (Chicago: Paul Theobald) Trad. Española por Enrique N. Revol, El lenguaje de la visión (Buenos Aires: Ediciones Infi-

nito, 1976).

·KING, David. 1997. *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, (Edinburgh: Canongate Books Ltd)

·SCHEPS, Marc. 1997. “El arte de la fotografía”, en *La fotografía del siglo XX, Museo Ludwig Colonia*. Trad. Española por Pedro Guillermet, (Madrid: Taschen GmbH, 2005).

·SONTAG, Susan. 1973. *On Photography*, (New York: Farrar, Straus and Giroux) Trad. Española por Carlos Gardini, Sobre la fotografía, (Buenos Aires: Debolsillo, 2012)

·TORRENT, Horacio. 2009. “Fotografía y objetividad. Silos y elevadores en el *rappel à MM. les architectes*”, en *Una cosa de vanguardia: Hacia una Arquitectura*, comp. Ana María Rigotti y Silvia Pampinella (Rosario: UNR Editora, A&P Ediciones).

·VALÉRY, Paul. 1939. “En el centenario de la fotografía” Trad. Española por Wolfgang Ergeren, Benjamin, Walter. Breve historia de la fotografía (Madrid: Casimiro Libros, 2011).



Carlos Candia. Arquitecto UNR (2002). Docente de Historia de la Arquitectura, Taller Rigotti (UNR, 2012/ actualidad). Docente de Taller de Fotografía aplicada a la Arquitectura (UNR, 2017). Colaborador en los espacios curriculares Introducción a la Arquitectura, Taller Rois (UNR, 2011) y de Cine, Ciudad y Arquitectura (UNR, 2011/12). Docente de Historia de la Arquitectura y Proyecto I (UAI, 2010/12). Columnista de arquitectura en “Más Tarde que Nunca” FM Radio Universidad de Rosario (2010/12) y en “Visión Arquitectura”, Canal 5 de Rosario (2016/17). Ha publicado artículos en libros y revistas en el país y en España y en los sitios web Plataforma Arquitectura y Habitar. carlosmcandia@yahoo.com

