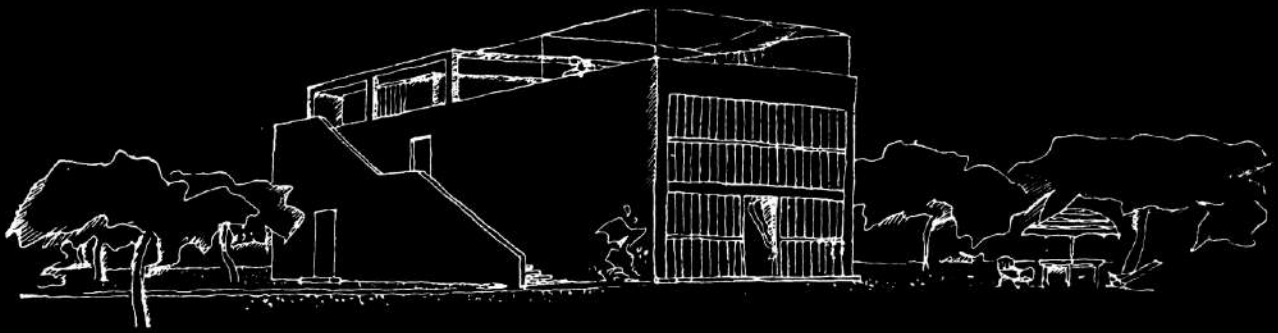


04

Modernidad y tipología.

Algunos interrogantes acerca de la arquitectura de Le Corbusier



Este trabajo surgió de un seminario de posgrado cursado en la FADU–UNL donde se discutió si las composiciones de los trazados reguladores corbusieranos o la recurrencia a soluciones prototípicas en la vivienda en serie, constituían manipulaciones tipológicas, apareciendo el interrogante acerca de cómo estas operaciones se articulaban con las lógicas proyectuales propias de la modernidad. Esta idea detonó una indagación que más tarde se profundizó a través de un seminario que la autora lleva adelante en la misma Facultad desde 2004, respecto de la pertinencia de encuadrar a Le Corbusier como tipologista. El objetivo de este trabajo estuvo centrado en verificar la posibilidad y riqueza que puede presentar el concepto de «tipo» para analizar la obra de Le Corbusier, mostrando las alusiones explícitas o implícitas al concepto realizadas por la historiografía o la crítica e indagando en la producción teórica del propio Le Corbusier la aproximación a este concepto.

Modernity and typology.

Some questions about the architecture of Le Corbusier.

This work came up from a postgraduate seminar at FADU–UNL, that discussed if the composition of Le Corbusier's regulatory tracings or the recurrence of prototypical solutions to serial housing constituted typological manipulations, with the question appearing of how these operations were articulated with the projecting logic of modernity. This idea triggered an inquiry that was later deepened through a seminar given by the author in this school since 2004 on the pertinence of framing Le Corbusier as a «typologist». The goal of this work was centered on verifying the possibilities and richness that the concept of «type» can present to analyze Le Corbusier work, showing explicit or implicit allusions to the concept made by the historiography or the critic, and inquiring on the theoretical production of Le Corbusier for the approach to this concept.



Autor

Dra. Arq. Adriana Collado

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Palabras claves

Arquitectura moderna
Tipología
Modelo
Le Corbusier

Key words

Modern architecture
Typology
Model
Le Corbusier

Artículo recibido | Artigo recebido:

31 / 03 / 2017

Artículo aceptado | Artigo aceito:

10 / 07 / 2017

Email: acollado@fadu.unl.edu.ar

La descomunal dimensión de la obra de Le Corbusier ha puesto a prueba los instrumentos con que historiadores y críticos han pretendido recurrentemente abordarla. Una voluminosa bibliografía se ha dedicado a estudiar su producción, constituida por un abanico historiográfico que va desde visiones apoloéticas (como la de Giedion) hasta críticas intransigentes (como las de Banham o Tafuri). Tal vez la mayor dificultad para la interpretación radique en que las distintas etapas de la obra del maestro han significado distintos modos de convergencia en el proyecto de una tradición arquitectónica secular, una historia vivida con agudeza y un futuro deseado e idealizado, combinaciones que significaron búsquedas permanentes y absolutamente productivas y que los estudiosos del maestro afrontaron desde muy diversas perspectivas teóricas y metodológicas.

Años atrás, durante un seminario de posgrado dictado en la FADU-UNL,¹ se discutió si las composiciones de los trazados reguladores corbusieranos o la recurrencia a soluciones prototípicas en la vivienda en serie, constituían manipulaciones tipológicas, surgiendo el interrogante acerca de cómo estas operaciones se articulaban con las lógicas proyectuales propias de la modernidad (Fernández, 1999:43).

Esta idea disparó una indagación, que más tarde se profundizó a través de un seminario que la autora lleva adelante en la misma Facultad desde 2004, respecto de la pertinencia de encuadrar a Le Corbusier, como tipologista. El problema se abordó desde el bagaje bibliográfico existente acerca de la obra corbusierana y desde los pronunciamientos del maestro sobre la noción de «tipo»; los resultados de este intento se exponrán a continuación.

La apelación al concepto de «tipo» fue un asunto recurrente en la teoría, la historiografía y la crítica arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XX; la propia repetición tornó polisémico el concepto, sujeto a aplicaciones siempre relativas a un contexto epistemológico y metodológico particular (Arroyo, 1998). El concepto de «tipo» podría parangonarse al de «modelo», ya que permite «producir un número indeterminado de individuos que se reconocen como pertenecientes a una misma clase» (Ferrater Mora, 1994:3512); por el grado de referencia e integridad que posee, el tipo reúne méritos, cualidades o potencialidad suficientes para permitir fácticamente o para justificar éticamente la re-

producción del modelo.

El objetivo de este trabajo estuvo centrado en verificar la posibilidad y riqueza que puede presentar el concepto de «tipo» para analizar la obra de Le Corbusier, exponiendo las alusiones explícitas o implícitas al concepto realizadas por la historiografía o la crítica e indagando en la producción teórica del propio Le Corbusier la aproximación a este concepto.²

LE CORBUSIER Y LA NOCIÓN DE «TIPO»

La arquitectura moderna, al pretender generar una ruptura con las maneras tradicionales de hacer y entender la producción disciplinar, dejará de lado la apelación a la tipología; no obstante esto debe ser interpretado no como una negación taxativa sino como un trasvasamiento, desde el cual «lo que se rechazaba en el nivel del análisis teórico se introducía (...) en las propuestas proyectuales, en las que el tipo fue reemplazado por prototipos» (Waisman, 1990:75).

Estas consideraciones caben perfectamente en el operar de Le Corbusier, quien dialoga con la historia a través de sus proyectos y, con la pretensión de la ruptura vanguardista, procesa o recicla insumos de un pasado elegido, desde una racionalidad (dispositivo *Dominó*, composición elemental, purismo, abstracción) que dotará a su obra de una singular coherencia lógica.

Le Corbusier generó su arquitectura sólidamente situado en las tradiciones del Iluminismo y el pensamiento cartesiano, pero esto nunca estuvo reñido con su aproximación existencial a la vida, con una exquisita sensibilidad para captar la belleza y con una disposición plena al asombro, sobre todo ante las sorpresas que su vida de viajero le deparó; en este plano es sabido que el maestro, viajando, logró la construcción de una propia experiencia, en la que los descubrimientos se fueron sucediendo sin solución de continuidad, en una búsqueda que puede entenderse sistemática aunque también, por momentos, mística.

Existió, por lo tanto, en Le Corbusier un equilibrio entre sentimiento y razón que hizo vibrar la creatividad del hombre poniendo en juego memorias e impresiones tanto como razón y método. Desde los tratados de arquitectura del siglo XVIII que captaron su interés muy tempranamente en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de París, pasando por sus sensibles acuarelas que registran la arquitectura medieval italiana, sus

1. Seminario de Posgrado «Arquitectura y Ciudad como Producción Cultural», dictado por Roberto Fernández, Santa Fe, Argentina, FADU-UNL, 1999. La idea de «manipulaciones tipológicas» se extrae del documento del director del Seminario.
2. La selección de autores se efectuó remitiendo a historiadores, teóricos o críticos que aluden a la factibilidad de verificar encuadres o rasgos tipológicos en la obra corbusierana. Se ordenaron según el orden cronológico de los textos.



FIGURA 1 | Casa Ozenfant, París, 1922. La primera y más conocida de las «casas-estudio» proyectadas por Le Corbusier, para Amédée Ozenfant; sufrió la mutilación de la techumbre original, de tipo diente de sierra. Foto: Julio Arroyo.

pinturas puristas, sus escritos y manifiestos muchas veces panfletarios, sus estrictos esquemas urbanísticos y su desmesurada obra arquitectónica proporcionan un sólido soporte para ensayar el análisis histórico del asunto que interesa aquí.

REYNER BANHAM. LE CORBUSIER Y LA CREACIÓN DE TIPOS

Banham es uno de los primeros historiadores de la arquitectura moderna que ensaya la especulación arqueológica en Le Corbusier, al vincular el origen de la Maison Citrohan con una experiencia vital del maestro en la edificación tradicional parisina; aunque en este caso no es la preocupación por lo *tipológico* lo que guía al historiador, sino su interés en verificar su hipótesis acerca de la evolución natural de las formas anónimas y sencillas hacia productos tecnológicos de avanzada, representativos de una estética para la era de la máquina (Banham, 1977:212–216).

No obstante, Banham presenta una serie de evidencias que, en el momento en que el libro fue publicado (1960) no eran manejadas por los historiadores canónicos de la arquitectura moderna, evidencias que permiten aproximar una lectura de la vivienda corbusierana en clave tipológica.

Ubicado en el París de 1920, Banham refiere a la clientela de los arquitectos modernos —compuesta casi exclusivamente por artistas, mecenas, marchands e intelectuales— que llevará a la recurrencia a un tipo: la casa-estudio que, en sus distintas interpretaciones, asumió las más diversas configuraciones.

«Así, la casa-estudio pura aparece con más frecuencia en los proyectos de Le Corbusier que en su obra construida; André Lurçat, el más prolífico constructor de estudios, se aproxima verdaderamente al tipo solo en una ocasión (...). Con todo, si el tipo se oscurecía hasta resultar casi irreconocible, nunca estaba ausente del pensamiento de los arquitectos y, a menudo, tenía sus diseños con funciones totalmente distintas.» (214)

El origen de la casa-estudio se remonta, según Banham, al siglo XIX y reconoce como referente a la arquitectura urbana doméstica de los barrios más bohemios de París. Partiendo del supuesto de una versión original factible de hallarse aún en su forma pura, la describe deteniéndose en sus características más recurrentes. Sostiene la apelación a este tipo de vivienda larga y angosta con estudio en doble altura y dormitorio en el balcón (215), por parte de Le Corbusier, no solo cuando se trata de resolver una casa-estudio, como ocurre con los encargos en el París de los años 20 (las casas Cook y Ozenfant, con las que el autor ilustra el capítulo) sino también cuando, transcurridas tres décadas, debe resolver viviendas colectivas a gran escala, como las *Unités d'Habitation*. (Fig. 2 y 3)

Se estaría en presencia de una continuidad no de forma sino de concepto que se afianza en el tiempo, sin llegar a constituir el tipo un paradigma explícitamente operado por Le Corbusier pero evidentemente activo en un plano subyacente a esta serie de obras que Banham pone de manifiesto aun sin asignar expresamente un carácter de manipulación tipologista a la metodología utilizada.

Las casas-estudio, apunta Banham, constituyeron un campo de experimentación plástica para los arquitectos modernos, explotaron las diferencias de tamaño y función de las aberturas para componer esquemas asimétricos sobre las superficies blancas, superficies que se enmascaraban mediante el revoque, borrando las distinciones entre cerramiento y estructura. Para reafirmar el argumento, Banham transcribe aquel conocido párrafo del primer volumen de la *Oeuvre Complète* en el que Le Corbusier detalla las características tipológicas de la cantina cercana a su estudio de la *rue de Sèvres*, en la que almorzaba con frecuencia con Pierre Jeanneret en sus años de juventud.

«Comíamos en un pequeño restaurante de coches, en el centro de París. Había un bar (...) una cocina en el fondo; una buhardilla divide el local en dos, el frente se abre directamente a la calle. Simplificación de las fuentes de iluminación: una sola abertura en cada extremo; dos paredes laterales portantes, un techo plano; una verdadera caja que podía convertirse útilmente en una casa.»³ (216)

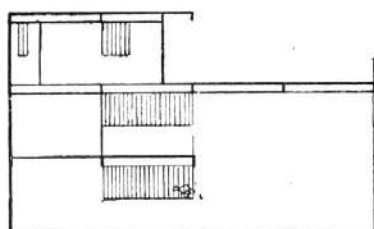
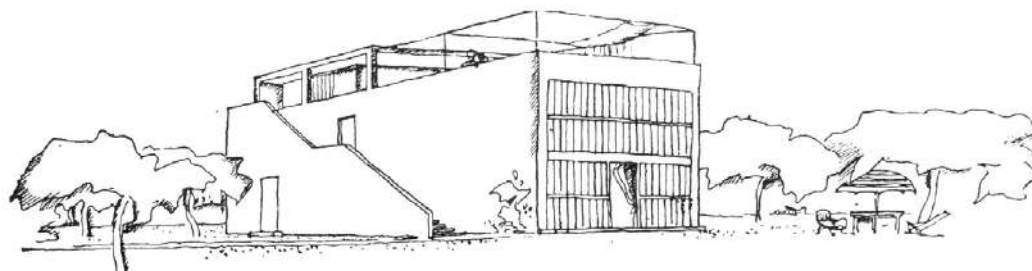


FIGURA 2 | Casa-estudio Guiette, Amberes, Bélgica, 1926.
Fuente: Le Corbusier (1967:137).

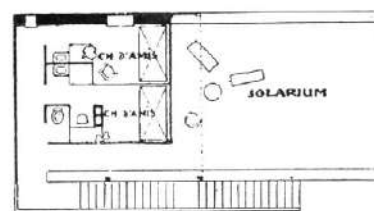
En Banham emergen cuestiones centrales para la relación de Le Corbusier con la noción de «tipo»; por una parte, la adopción de un referente de la arquitectura doméstica parisina que aporta estructuras sintácticas para la organización de funciones y espacios; por otra, la fuerte atadura del maestro con el tratadismo del siglo XVIII y la adscripción a métodos rigurosos que implican normas pero que también suponen selección de rasgos, que se verificarían plenamente en el tipo *ideal*.

Puede también leerse en Banham, aunque eso no esté planteado explícitamente, el intento de asignar a Le Corbusier la condición de creador de tipos a través del planteo de la *Maison Citrohan* y de la estructura *Dominó* que, partiendo de la temprana aproximación corbusierana a Choisy, puede llegar a entenderse como un tipo estructural.

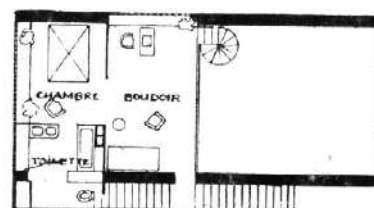
3. Se trata de una referencia publicada por Le Corbusier, al presentar la *Maison Citrohan* bajo el título «Abrir los ojos», en el primer tomo (1910-1929) de su *Oeuvre Complète*, p. 31. Banham la rescata y resume, dejando en claro que es un texto escrito hacia 1929, es decir, una década después de experimentada la vivencia de ese espacio singular.



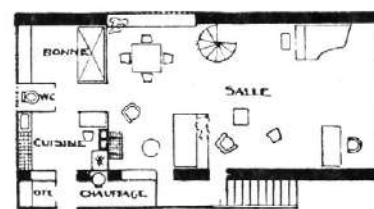
Coupe



Terrasse



Entresol



Rez-de-chaussée

LE CORBUSIER 1920. — *Maison « Citrohan ».* Deux seuls murs portants en briques, pierres, parpaings, etc. ..., suivant les matériaux employés dans le pays; les dalles des planchers sur le même module, des lignées le châssis de fenêtres d'usine avec guichets utiles sur le même module. La disposition des lieux, conforme à l'exploitation d'un ménage; l'éclairage abondant conforme à la destination des pièces; les nécessités d'hygiène favorisées, les domestiques soignés avec respect.

FIGURA 3 | La Maison Citrohan, 1920. Constituye la base conceptual de todo el desarrollo posterior de prototipos de vivienda. Fuente: Le Corbusier (1967:31).

GIULIO CARLO ARGAN. CONTRATIPOS E INVENCION

Con Argan se presenta una inquietante disyuntiva en el marco de este trabajo. Se trata de un autor que ha aportado enormemente al debate sobre lo tipológico y, aun con las controversias originadas en torno a dicho debate, resulta insoslayable.

En su conocido trabajo *Tipología*, escrito a fines de los años 50 y que en 1965 tuvo su publicación más difundida como capítulo del libro *Progetto e Destino*, no se detiene centralmente en Le Corbusier aunque si lo

refiere al plantear la confrontación entre cierta arquitectura religiosa, que ha dado lugar históricamente a repeticiones tipológicas, frente a otra que pretende liberarse de esos esquemas; Argan pone como ejemplo de esta actitud a «la iglesia de Ronchamp, que en la práctica ha conducido a la propuesta de contratipos que en su mayoría han quedado sin sucesión, mientras sólo raramente llevaron a desarrollar nuevos tipos» (1984b:7).

Años más tarde, en *L'arte moderna 1770–1970*, Argan aborda nuevamente la capilla de Ronchamp y observa que Le Corbusier transgrede la *tipología* eclesiástica tradicional sin que existan motivos funcionales o litúrgicos que lo justifiquen, lo que lo llevaría a interpretar que el maestro pretendió plasmar «en el dramático movimiento de volúmenes y colores el turbador sentimiento de la presencia divina (...) un sentimiento divino barbárico, primitivo, lleno de motivos animistas y mágicos» (1984a:472).

Retomando argumentos ya ejercitados en el momento mismo en que tomó su primer contacto con la obra, Argan vuelve a juzgar inexplicables estas actitudes en la figura de un arquitecto reconocido laico e iluminista. En este punto es oportuno recordar la temprana polémica que se dio en las páginas de *Casabella–Continuità*, a principios de 1956, entre Argan y Ernesto Rogers respecto de la Capilla de Ronchamp, que tan negativamente fue valorada por Argan en ocasión de su presentación en la revista italiana.⁴

Volviendo a *L'arte moderna*, es de destacar que el autor, no sin un dejo de ironía, consideró extraño que la capilla de Ronchamp sea vista como el inicio «de un nuevo tipo litúrgico» a pesar de su gesto de «retorno a lo bárbaro» y de su «incertidumbre ideológica», explicando que, en todo caso, se trata de un nuevo tipo y nunca de una repetición tipológica; más aún, de un nuevo tipo asociado con los desengaños de la Segunda Guerra Mundial, que «destruyó su iluminista y utópica confianza en la racionalidad natural de la sociedad» (473).

Argan entendía que Le Corbusier era un *creador* en quien no resultaba posible verificar una de las condiciones básicas de la actitud tipologista: «la fundamental unidad o continuidad en el proceso de la ideación, respecto del momento de la tipología y del momento de la invención» (1984–b:7). Este principio de continuidad se rompía en Le Corbusier en favor de la invención o más precisamente, de la invención de contratipos, como respuesta a las exigencias de la coyuntura.

LEONARDO BENEVOLO. LAS SOLUCIONES–TIPO

Cuando Benevolo escribe en 1971 la nueva conclusión de la versión revisada de su colosal *Historia de la Arquitectura Moderna*, intenta clasificar o, según sus propias palabras, construir un «catálogo de las orientaciones más prometedoras para un próximo futuro» (1974:12).

Dicho catálogo categorizará a los hacedores que estuvieron a la altura de responder a los desafíos epocales de la segunda posguerra; en consonancia con su interpretación del Movimiento Moderno como un fenómeno cultural de plena vigencia (Montaner, 1999:50–51). Convencido de sus potencialidades, Benevolo vuelve a encontrar en los «grandes maestros» de la arquitectura moderna los hilos conductores para desarrollar esta hipótesis.

El intento interesa porque el autor apunta en una primera categoría a unos —pocos— arquitectos que, habiendo optado por la investigación exclusivamente individual, basan toda su operatoria proyectual en la invención tipológica de los organismos, desde la escala del equipamiento hasta las escalas arquitectónica y urbanística, identificando a Le Corbusier como la figura principal de este grupo.

En un repaso de la obra corbusierana desde los años 20 hasta los '60, Benevolo apunta las controversias a que dicha obra dio lugar en el campo de cultura contemporánea, a la vez que deja en claro un objetivo, central en Le Corbusier, de renovar la idea de ciudad en función de nuevos valores democráticos de la sociedad contemporánea occidental. A partir de este objetivo, encuentra en el proceso y metodología del maestro una recurrencia a definir nuevos estándares, no solo cuantitativos sino también cualitativos, como forma de aproximación a la articulación del proyecto de ciudad con la arquitectura, en tanto aparece la noción de «tipología» como predeterminación de la práctica.

Vale notar que en el desarrollo de los capítulos centrales del libro, cuando alude a Le Corbusier, son casi inexistentes las referencias al problema tipológico y sólo a la Ville Savoye le otorga la condición de prototipo, en función de la claridad del planteo. Pero sorprende al arribar al epílogo, con una alusión directa y terminante al perfil de la trayectoria corbusierana, bajo el título de «La Creación Tipológica»: «la forma de investigación de Le Corbusier —la búsqueda individual dirigida hacia la

4. La polémica quedó registrada en *Casabella–Continuità*, en el N° 207 (septiembre–octubre de 1955) donde se publica la obra de *Notre Dame du Ronchamp* en una nota firmada por Ernesto Rogers y el N° 209 (enero–febrero de 1956), en el que Argan emite opinión en una carta al director y es rebatido por el mismo Rogers.

creación de tipos, desde la pequeña a la gran escala— se hace todavía necesaria en todas partes» (Benevolo, 1974:869).

Años más tarde, en una conferencia en que abordó la cuestión de cómo la investigación científica aplicada al campo de la arquitectura transformó las condiciones de la proyectación del hábitat en el siglo XX, Benevolo puso en juego las nociones de «tipo» y «tipología» como instrumento de clasificación y ordenamiento (1978). Este texto podría constituir una suerte de explicación acerca de la incorporación del concepto de tipología en la conclusión tardía de la *Historia de la Arquitectura Moderna*.

Para Benevolo, lo tipológico no puede pensarse en los términos en que otros autores italianos (Rossi o Aymonino) trabajan el concepto; tampoco desde la noción tafuriana de crítica tipológica. Más bien habría que pensarlo como un dispositivo que va replicando ciertas soluciones-tipo, en distintas escalas, desde la célula a la ciudad. No es casual que no se detenga a tratar de descubrir referentes y cite con muy poco énfasis las influencias que, sobre Le Corbusier, tuvieron ciertos ejemplos de la historia, puesto que no ve lo tipológico como una ratificación de la historia sino como una prospección.

CARLO AYMONINO: PRECEDENTES Y SERIES TIPOLÓGICAS

En su trabajo sobre el desarrollo y definición del concepto de «tipología», en el que ésta se presenta en la múltiple condición de herramienta clasificatoria, instrumento de análisis y método de proyecto, el teórico italiano Carlo Aymonino toma a las *Unités d'Habitation* como un momento importante de síntesis de dicho concepto, y como una propuesta que abrió un debate todavía vigente en 1975 (1981:143).

Los referentes de esta manipulación tipologista corbusierana serían, para este autor, las observaciones realizadas por el maestro respecto del diseño de equipamiento y configuración espacial en el transatlántico, experimentadas durante el viaje a Sudamérica y sus más tempranos estudios relativos al monasterio cartujo en Galluzzo, en las afueras de Florencia, que visitó por primera vez en 1907 y que le generó interés por la

posibilidad de armonizar vida privada y vida comunitaria en una unidad arquitectónica de gran escala.

Los referentes aludidos por Aymonino difieren de los de Banham (que remitía a la arquitectura doméstica parisina), al momento de pensar lo tipológico en Le Corbusier: la historia, en un ejemplo clasicista y con una peculiar solución de alojamiento colectivo, en el monasterio cartujo, y el diseño industrial en un campo de avanzada como el náutico, que desde muy temprano atrajo el interés del arquitecto.

En ambos referentes, los valores de lo mínimo necesario, por una parte, y la posibilidad de repetición tecnológica, por otra, toman fuerza propia en la generación de soluciones edilicias novedosas. La conformación del organismo arquitectónico viene dictada no por las condiciones de edificabilidad de la parcela (como en la edificación residencial decimonónica) sino por reglas propias derivadas de las necesidades de la célula. Habría una generación del edificio desde factores tipológicos endógenos del propio sistema generativo, prácticamente sin factores exógenos intervinientes (144).

En este punto, Aymonino reconoce que, a diferencia de otras obras de la modernidad que asumen el organismo arquitectónico como agregación de células, la *Unité d'Habitation*, en la medida en que presenta una fuerte relación entre la célula tipo de alojamiento y el conjunto del organismo arquitectónico, plantea una alternativa diferente y no se detiene en las relaciones excluyentes mecánico-deterministas entre la célula y la tipología edificatoria. (Fig. 4 y 5)

La *Unité* alcanza resultados formales y espaciales que no resultan de una determinación unívoca de la célula, sino que incluyen expectativas estéticas y ambiciones paradigmáticas que definen la programática corbusierana y «no solo supone una confirmación de la identidad total entre modelo y tipo, sino que tiende a hacer depender la validez del tipo de su conformación como modelo, es decir de su posibilidad de ser repetido tantas veces como sea necesario» (144).

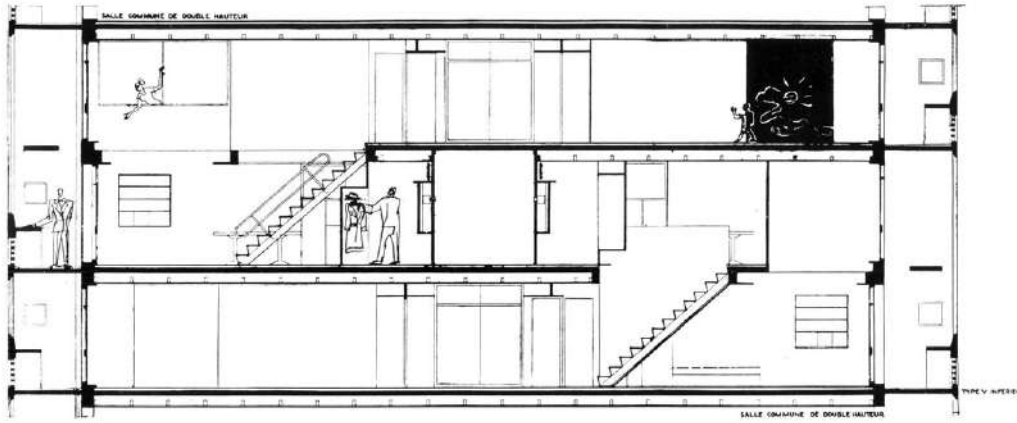


FIGURA 4 | Unité d'Habitation, Marsella, 1947–1952. Fuente: Le Corbusier (1967:107).



FIGURA 5 | Unité d'Habitation, Marsella, 1947–1952. Foto: Silvia Bournissent.

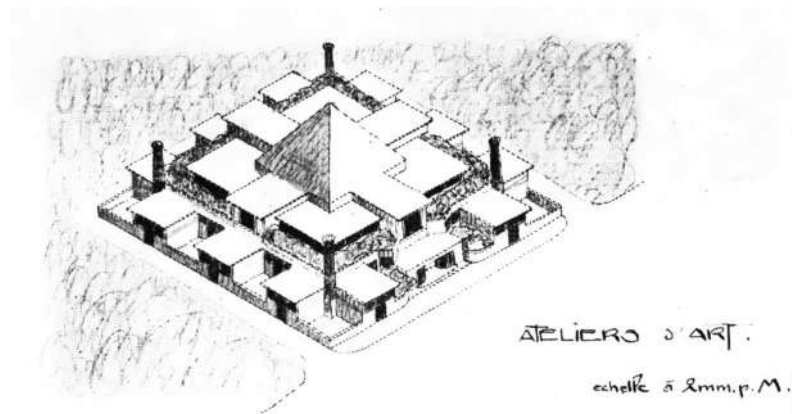


FIGURA 6 | Anteproyecto de Ateliers para artistas, encargo de la Escuela de Arte de La Chaux de Fonds, 1910. Fuente: Le Corbusier (1967:22).

Para Aymonino, lo tipológico va ligado a condiciones de intemporalidad y permanencia (Montaner, 1999:75), y al momento de interpretar a Le Corbusier no sólo reconoce precedentes tipológicos que conforman una analítica de base para el proyecto sino que la propia evolución de su obra sería una confirmación del tipo como método implícito en el cometido final de un programa arquitectónico: la universalización de la solución; una larga investigación llevará al maestro a integrar y ajustar los elementos tipológicos que permitirán reconocer en la *Unité d'Habitation* un punto de arribo; en sí misma y por la propia voluntad prototípica con que fue concebida, la *Unité* será para Aymonino un nuevo tipo edilicio, punto de partida de nuevas series tipológicas.

En contraste con lo planteado por Aymonino, para el célebre teórico de la *Tendenza*, Aldo Rossi, no existe la posibilidad de la invención tipológica, por cuanto la tipología se configura a través de un largo proceso en el tiempo y en una constante relación con la estructura de la ciudad: «entiendo por forma tipológica aquellas formas que en la historia o en las opciones que se les atribuyen a ciertos períodos (...) acaban por asumir el carácter sintético de un proceso que precisamente se manifiesta en la propia forma» (1977:278).

Aun cuando alude a la belleza que encuentra en el corte de las células habitacionales de la *Unité* como ejemplo de esa forma tipológica que es capaz de permanecer como forma incluso en situaciones diversas, niega que las mismas conformen referencias de larga duración y discute que impliquen necesariamente la invención intencionada de un tipo.

El tipo es, para Rossi, permanencia de la historia en formas decantadas que proponen un futuro de invariabilidad; no indaga en Le Corbusier puesto que para éste, de la historia se puede aprender pero no se la puede repetir. Para le Corbusier repetir la historia lleva al riesgo de la equivocación o del absurdo; riesgo que Rossi pretende neutralizar buscando lo perenne de las relaciones entre edificios y ciudad.

KENNETH FRAMPTON. EL TIPO COMO REPERTORIO CONCEPTUAL

Frampton dedica tres capítulos de su *Historia Crítica* (1981) a Le Corbusier, presentándolo en cada uno desde distintas perspectivas y rupturas temporales: en el Capítulo 17, el repaso de su etapa de formación y el período heroico de su obra, donde refiere reiteradamente a la problemática tipológica; en el Capítulo 20, el recorrido por el ideario urbanístico del maestro, centrado en las transformaciones de la noción de ciudad ideal; y, por último, en el 25, el resultado de la ruptura con la dogmática estética del purismo.

Para 1980 Frampton era, junto a Tafuri, de los pocos historiadores que se interesaban en el proyecto no construido de los *Ateliers* para artistas que Le Corbusier realizó para La Chaux de Fonds en 1909; le otorgaba la condición de reinterpretación de un tipo recibido, por la evidente alusión al monasterio de Galluzzo, pero destacando la libre adaptación que la configuración general de los *Ateliers* suponía. Para Frampton, «estas transformaciones tipológicas, con sus referencias espaciales e

ideológicas, se convertirían en parte intrínseca de su método de trabajo» (152). (Fig. 6)

A partir de los *Ateliers*, identifica un hilván en la producción proyectual posterior, ya que aunque Le Corbusier pasa a concebir el tema de la vivienda a dos escalas diferentes, en ambas aparecen referentes fuertemente anclados en la historia: las villas Rotonda y Malcontenta de Palladio para la villa burguesa individual y el Falansterio de Fourier o los *Aérodromes* de Henry Borie, para la vivienda colectiva (157–159).

En términos productivos, observa la importancia del prototipo Dom-ino, que puede ser entendido tanto como un mero dispositivo técnico para la producción cuanto como la metáfora del máximo grado de estandarización al que podía aspirar la arquitectura, sin desconocer tampoco que dicho prototipo está inspirado en la decimonónica estructura Hennebique que para Le Corbusier era una suerte de tipo estructural primario al que la arquitectura moderna necesariamente debía remitirse (39).

En la *Maison Citrohan*, Frampton coincide con Banham en ver referencias de la arquitectura popular parisina, aunque encuentra también alusiones más lejanas en el megarón del Mediterráneo (155). En otra aproximación a la casa individual, se detiene a analizar las cuatro composiciones presentadas por el maestro al momento de plantear la sistematización de su propia producción de los años 20, las que no serían otra cosa que tipos complejizados a partir de la incorporación del enfoque elementarista en el diseño (160).

El enfoque tipologista vuelve a aparecer en el Capítulo 25 en el que presenta la célula de viviendas de la *Unité d'Habitation* y el monasterio de La Tourette: «representa los dos tipos principales de construcción —el edificio sagrado y el retiro— que preocuparon a LC a lo largo de la década de 1950 (...) reinterpretaba simplemente este modelo ideal como un esquema bipartito que abarcaba la iglesia "pública" y el claustro "privado"» (230).

Sobre el carácter tipológico de la arquitectura de Le Corbusier, Frampton utiliza un abanico de conceptos activos pero imprecisos: tipo recibido, necesidades típicas, transformaciones tipológicas, prototipos, pieza típica. No define al tipo ni a cada una de sus acepciones pero, en todo caso, el uso recurrente de la noción

lleva a considerar que para este autor Le Corbusier recupera, transforma y genera tipos como operaciones normales de su práctica de proyecto.

WILLIAMS CURTIS. LO TIPOLÓGICO EN LA BASE

Repasando la producción urbanística de Le Corbusier, Curtis alude de diferentes maneras a lo tipológico y explica la vocación constante del maestro por definir «tipos ideales para salvar del desastre a la ciudad industrial». Estos tipos ideales están referidos en un caso al proyecto de la Ciudad Contemporánea de 1922, que pone en juego soluciones previas: bandas a *redents* zigzagueantes, inspiradas en Versalles o en el Falansterio, de Fourier, e Inmuebles Villa inspirados en la Cartuja de Ema en Galluzzo, que superpone casas Citrohan apiladas alrededor de patios (1987:8).

La Ciudad Contemporánea está propuesta como un teorema urbanístico en respuesta a la ciudad atascada del siglo XIX pero que conservaba la idea de centralidad, monumentalidad y simbolismo. Su imagen de grandiosidad y su consideración de capital de un país inexistente, según la interpreta Curtis, refuerza el carácter abstracto, programático y conceptual que se aproxima a una entelequia y que excluye la remisión al caso concreto, cuestión que confirma el carácter ideal y a la vez modélico del planteo. También el tipo aparece como solución arquitectónica que connota un valor de referencia de época en las torres de cristal, íconos de dicho proyecto. El tipo es aquí una solución ejemplar en la medida en que demuestra las expectativas y posibilidades de un horizonte histórico-cultural (13).

Curtis refiere también al *tipo* al aludir al pabellón del *Esprit Nouveau* en la Exposición de París de 1925, como un *appartement-type*, que exhibía objetos y amoblamientos que parecían extraídos de los cuadros puristas de LC y Ozenfant: «una gama de modernos tipos "purificados"» (13). El tipo es aplicado como recurso de forma basado en una reducción esencial a unos elementos mínimos sustantivos sobre los que descansaba la legalidad de la propuesta del pabellón.

Al presentar la *Unité d'Habitation*, el Falansterio y el transatlántico vuelven a aparecer como referentes, aludiendo al estudio de las posibilidades de generar una *Unité de grandeur conforme* encarado por Le Corbusier

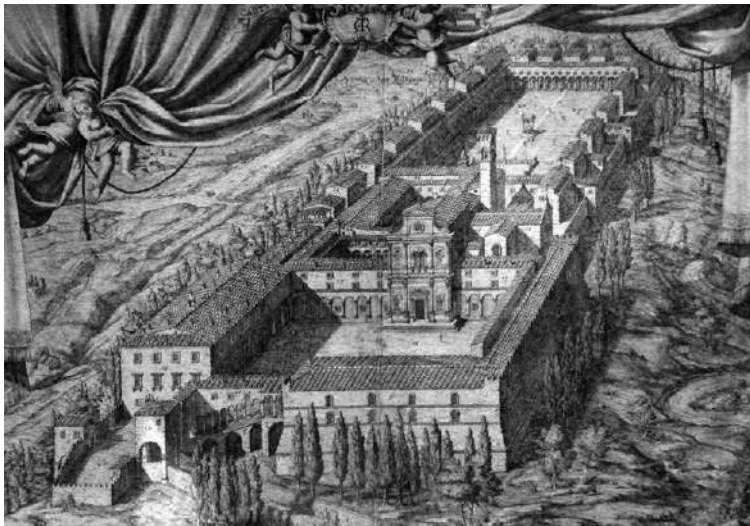


FIGURA 7 | «Cartusia Florentia». La Cartuja de Galluzzo en un grabado del siglo XVIII. En segundo plano se ve el claustro mayor, al que abren las celdas de los monjes, cuya disposición impactó al joven Jeanneret. Fuente: Gresleri, et al. (1987:14).

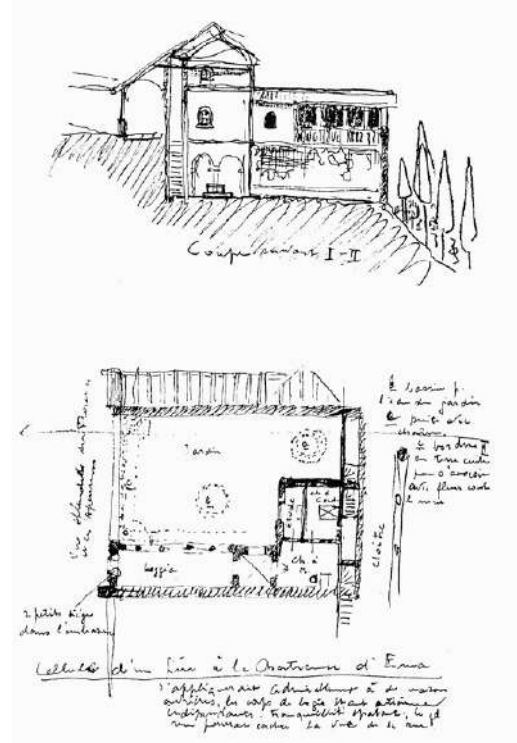


FIGURA 8 | Croquis levantados por Jeanneret durante su visita a la Cartuja de Galluzzo en septiembre de 1907. Fuente: Gresleri, et al. (1987:17).

en 1945. «Se trataba de un prototipo abstracto que contenía el número óptimo de personas (...) esta hipótesis reflejaba años de meditación sobre la vida colectiva (...) era una oportunidad de demostrar la teoría de una Ciudad Jardín Vertical para la sociedad industrial» (19).

Para Curtis, Le Corbusier trabaja con un indiscutible sentido de lo tipológico, y en su texto se identifica con claridad la idea de una dimensión tipológica constituyente en la obra del maestro.

REFERENCIAS A LA NOCIÓN DE «TIPO» EN LOS TEXTOS DE LE CORBUSIER

Dada la vastedad y la enorme franja temporal que abarca la bibliografía disponible (1912–1965), esta revisión no pretende ser exhaustiva, apelando a textos clásicos y a aquellas citas en las que el tema aparece explícitamente mencionado. Puesto que la cuestión de la tipología lleva implícitas referencias a obras del pasado, la multifacética relación de Le Corbusier con la historia requiere ser reconocida.

Entre los libros de cabecera de sus años de formación se identifica la *Gramática del Ornamento* de Owen Jones, publicado en 1865. En este texto el joven Jeanneret habría subrayado en 1907: «sin seguirla ciegamente, es necesario aplicar la experiencia del pasado, para descubrir el verdadero camino» (Gresleri, 1987:4).

La interpretación que hará posteriormente Le Corbusier acerca de esa experiencia del pasado estará marcada por su idealismo, por su inquebrantable fidelidad a la dialéctica iluminista y por un consciente reconocimiento —según palabras de Tafuri, acerca de la relación de las principales figuras de la Arquitectura Moderna con la historia— de la historicidad de su antihistoricismo (1973:55–82). Para él, la historia no constituía un peligro para el presente en la medida en que no se la quisiera imitar.

Ya no se discute el impacto que la visita a la Cartuja de Ema en Galluzzo iba a tener sobre su producción posterior, pero a las habituales observaciones de cómo esa influencia se ejerció, despertando la inquietud corbusierana por captar racional y sensiblemente las rela-

ciones arquitectura-paisaje —en este aspecto, para Le Corbusier la Cartuja se iguala al Partenón—, o la armónica combinatoria de las formas de vida colectivas e individuales —en lo que asume una importancia análoga a la del monasterio del Monte Athos—, se puede agregar que el momento de aproximación a la Cartuja es verdaderamente iniciático en tanto descubrimiento de los rasgos de un tipo. En una carta que le escribe a su maestro de la Escuela de Arte de La Chaux de Fonds desde Florencia, en 1907, explica: «Luego del almuerzo he ido a la Certosa d'Ema. Oh, los cartujos!! Querría habitar toda mi vida en aquéllas que ellos llaman "sus celdas". Es la solución de la casa de tipo único, o más bien diría, el paraíso terrestre» (Gresleri *et al.*, 1987:135). Durante la visita, el joven Jeanneret, además de los croquis generales del edificio, realiza un relevamiento en planta y corte de la celda y sobre esos dibujos agrega que la solución sería perfectamente aplicable a las casas obreras al permitir que el cuerpo del alojamiento se independice de los espacios comunes (17). (Fig 7 y 8)

Más de 20 años después, Le Corbusier se refirió a esta experiencia durante su cuarta conferencia en Buenos Aires, «Una célula a escala humana», el 10 de octubre de 1929, al explicar cómo en medio del paisaje toscano encontró una ciudad moderna que había sido construida en el siglo XV, coronando una colina:

«la más noble silueta en el paisaje, la corona ininterrumpida de las celdas de los frailes (...). La parte trasera de cada celda se abre por una puerta y un portillo y da a una calle circular. Esta calle está cubierta por un arco: es el claustro. Por ahí funcionan los servicios comunes (...). La visión radiante me quedó fijada para siempre (...) la idea acababa de nacer». (1999:113)

En la ajustada asimilación de los niveles de lo público y lo privado reside uno de los rasgos que más impactan en el arquitecto. Pero el sustancial descubrimiento se da respecto de ciertos rasgos de la célula pasibles de ser entendidos como atributos del tipo ideal:

«la celda tiene dos plantas, dos alturas de piso. En el bloque inferior, detrás, corto una calle. Esta calle se convertirá en una calle en el aire. Es decir, en una cosa diferente a una calle en el suelo (...) cada

celda tiene vista sobre la llanura y tiene salida a un jardincillo en pendiente completamente cercado. Creí no poder encontrar nunca más una interpretación tan alegre de la vivienda». (113 y 120)

Nuevamente en 1948, casi dos décadas más tarde, durante la entrevista que mantiene con el padre Couturier —fraile dominico con quien LC establece relación en los últimos años de su vida y que será quien decida la encomienda de La Tourette— dice casi las mismas palabras y agrega que esa visita había decidido «la dirección de su vida arquitectónica» (Von Moos, 1977:37).

Respecto de la referencia a la arquitectura doméstica popular parisina en el párrafo del primer volumen de la *Oeuvre Complète* al que se hizo mención más arriba,⁵ es evidente la actitud de búsqueda de los rasgos de un tipo.

Tanto en Galluzzo como en el modesto restaurante parisino, Le Corbusier entronca su experiencia con arquitecturas históricas, reconociendo momentos fundantes atados a impresiones que ciertas obras le provocan; no obstante, no plantea estas operaciones como la construcción intelectual de nuevos tipos puesto que no se detiene en analíticas que le permitan detectar series tipológicas. Simplemente reflexiona sobre las experiencias y saca conclusiones que transfiere a nuevas situaciones proyectuales.

Sin embargo, con el paso del tiempo parece ir decantando de su propia práctica una serie tipológica. En su quinta conferencia en Buenos Aires, sobre «El plano de la casa moderna», explica:

«Leyendo en nuestra propia producción, llego a discernir la intención general que ha determinado la actitud de la obra. Con métodos semejantes de clasificación, de dimensionamiento, de circulación, de composición y de proporcionamiento, hasta ahora hemos trabajado sobre cuatro tipos distintos de planos, expresando cada uno, unas preocupaciones intelectuales caracterizadas.» (Le Corbusier, 1999, p. 156, destacados en el original) (Fig. 9 y 10)

Describe a continuación esos cuatro tipos, diferenciados en lo sustancial por la estrategia compositiva, y materializados en cuatro obras muy reconocidas por entonces: las casas la Roche-Jeanneret en Porte d'Auteuil

5. Ver nota 3 y apartado «Reyner Banham. Le Corbusier y la creación de tipos».

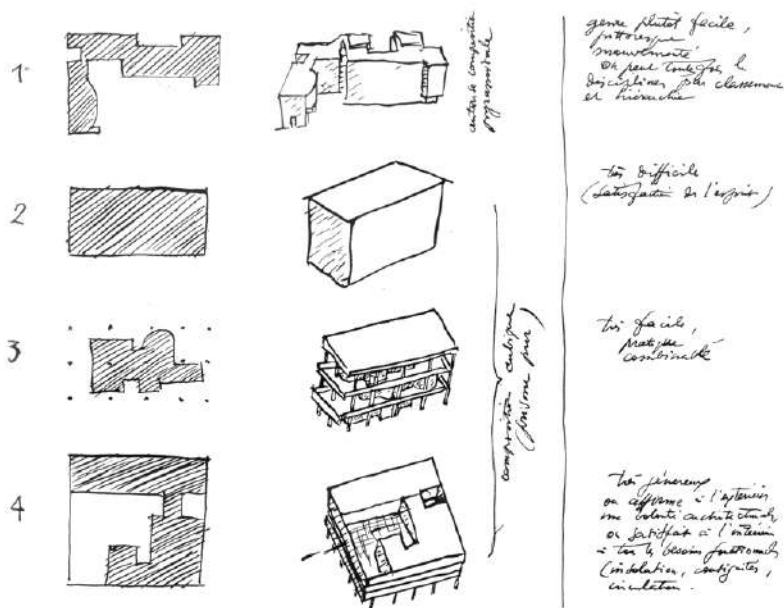


FIGURA 9 | Los cuatro tipos distintos de planos con que Le Corbusier expone sus estrategias proyectuales en 1929: las casas la Roche-Jeanneret, Stein, Baizeau en Cartago, y la Villa Savoye. Fuente: Le Corbusier (1967:189).

(1923), la casa Stein en Garches (1927), la casa Baizeau en Cartago, Túnez (1928), y la Villa Savoye en Poissy (1929). Este texto se acompañaba con los cuatro conocidos esquemas axonómtricos de las viviendas, esquemas con enorme poder de síntesis comunicativa que estuvieron presentes ya en los espontáneos croquis con que ilustró sus conferencias en Buenos Aires.

Se entiende que el hecho de que Le Corbusier explique de este modo su obra no implica que la misma haya sido entendida por el maestro como tipologista en términos programáticos sino que la noción de tipo le resultaba funcional al momento de referir a su producción con una intensión sistematizadora. En 1921, en *Vers une architecture*, se aproxima a un concepto de «tipo» en el sentido de Quatremère de Quincy y lo hace de un modo evidente; es imposible negar que Le Corbusier manejaba el concepto.



FIGURA 10 | Casas La Roche-Jeanneret, Porte d'Autueil, París, 1923. La primera de las composiciones que identifica Le Corbusier al tipificar sus estrategias proyectuales. Foto: Julio Arroyo.

«Lo que distingue un rostro bello es la cualidad de los rasgos y un valor muy particular de las relaciones que los unen. El tipo de cara pertenece a todo individuo: nariz, boca, (...) hay millones de rostros constituidos de acuerdo a esos tipos esenciales y sin embargo todos son diferentes: variación de cualidad de los rasgos y variación de las relaciones que los unen.» (1978:165)

Sin embargo, cuando se dice que poseer el concepto de «tipo» no implica necesariamente desarrollar una arquitectura programáticamente tipológica, es precisamente porque Le Corbusier pondera del tipo, el ser una matriz que permite la variación y en ese sentido toma fuerza la expansión creadora de las formas típicas que se reproducen de modos diversos antes que las formas tipológicas que constituyen persistencias analíticas de la historia.

CONCLUSIÓN ABIERTA

Con la revisión de autores y de los propios enunciados de Le Corbusier, es posible reconocer sus distintas aproximaciones a la cuestión tipológica. En primer lugar su trabajo sobre materiales tipológicos, en los casos en que los objetos del pasado son indagados como depositarios de ciertas características que el maestro descubre relevantes con relación al problema proyectual que lo convoca, siempre atento a que la preocupación es presente y la voluntad se orienta a un futuro. Este sería el caso de la Cartuja, en el que se aprecia de un modo más directo un tipologismo acorde con las aceptaciones convencionales (invariabilidad, esquematización, intemporalidad de lo tipológico) y que, en todo caso, no pasa de ser un insumo que sólo en la práctica proyectual asume una dimensión importante.

En segundo lugar, puede verificarse su actitud de comprometida con el modelo de producción industrial en el que había depositado su confianza de redención social, con el consecuente imperativo autoimpuesto de construir tipos modélicos o prototipos factibles de ser reproducidos dentro de una lógica industrial a diversas escalas. En este punto el ejemplo es la *maison Citrohan*, y es la concepción que los historiadores más insistentemente plantean.

En tercer lugar, enfocando la operación proyectual en el marco de procedimientos experimentales o vanguardistas que comportan un grado de manipulación de formas-tipo, según la cual no hay una construcción mimética de la forma sino una heurística que llevaría a la forma por convergencia lógicas deductivas, analógicas o simbólicas sobre la base de unos materiales tipológicos. El ejemplo debería buscarse, en este caso, dentro de las propias adaptaciones de soluciones en el proceso de su obra, como el caso de la misma *maison Citrohan* en el momento en que ésta entra en el juego de una especulación estética y no meramente funcional, como se puede verificar en el caso de la *Unité*.

La idea de materiales tipológicos connota una cierta pasividad que se pierde cuando Le Corbusier activa ese legado histórico en procesos heurísticos fuertemente connotados por el gesto vanguardista, en tanto que la procuración de prototipos se entiende en el marco de materialismo productivista propio de quien asume racionalmente un compromiso con la era industrial.

Con estas consideraciones se pretende poner de manifiesto los múltiples modos en que lo tipológico incide en la obra corbusierana, que incluye y trasciende aspectos de diseño tales como los trazados reguladores o las referencias a algunos ejemplos de la historia. En ningún caso lo tipológico estaría constituyendo una plataforma ideológico-programática desde la cual el proyecto corbusierano podría encontrar legitimidad y es éste el punto en que con mayor cuidado debe hablarse de lógica tipologista, siendo que por tal se entienden prácticas productoras de sentido que encuentran en determinados tópicos o categorías lugares desde donde producir significados a través de la obra. En Le Corbusier lo tipológico existe pero de un modo imbricado y complejo.

La enorme magnitud de la obra corbusierana pone a prueba el concepto de tipo. Sostener sus implicancias en dicha obra parece a primera vista una conclusión obvia pero, sin embargo, no es sencillo demostrarlas. Como se dijo al principio, tal vez la dificultad radique en los distintos modos de convergencia de la historia vivida y el futuro deseado en las acciones proyectuales del maestro en las distintas épocas.

Decir que Le Corbusier fue tipologista admite tanto la aseveración como la negación puesto que, si lo fue, ha sido así fuera o por encima de su voluntad, ya que en ningún momento fue una proposición programática central que se pueda verificar en sus escritos y ni siquiera en sus obras. Pero a la vez puede decirse que la Cartuja, los cafés parisinos o el megarón griego fueron fantasmas siempre activos en sus obras; puede afirmarse que la historia estuvo siempre rondando sus proyectos con ejemplos, recuerdos y emociones.

Es atribuible a sus historiadores, críticos o comentaristas, que haya producido prototipos o que haya creado tipos puesto que, lo que hizo fue pensar un mundo —algo más que un tipo edilicio o un procedimiento típico— que podía expandirse bajo el paradigma del humanismo racionalista occidental a través de las formas materiales de la ciudad y los edificios. La vehemencia con que produjo obras lo coloca en la categoría estética del dador de formas como rasgo de genialidad personal, con la lógica consecuencia de que sus obras tomaran, para el común de los arquitectos, un valor modélico. ■



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G.C. (1984a):** *El arte moderno*, Tomo 2. Valencia: Fernando Torres. Edición original italiana 1970.
- **(1984b):** *Tipología. Colección Summarios: Tipología I, (79)*. Buenos Aires: Ed. Summa. Edición original italiana 1965.
- ARROYO, J. (1998):** El concepto de tipología arquitectónica. Ponencia presentada en el *Seminario de Formación RRHH: Morfogénesis urbana de Santa Fe*. Publicación interna de la FADU–UNL.
- AYMONINO, C. (1981):** *El significado de las ciudades*. Madrid: Hermann Blume Ediciones. Edición original italiana 1975.
- BANHAM, R. (1977):** *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión. Cuarta parte: «París: el mundo del arte y Le Corbusier». Edición original inglesa 1960.
- BENEVOLO, L. (1971):** *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. Versión española de la cuarta edición italiana de 1971. Edición original italiana 1960.
- BENEVOLO, L. MELOGRANI, C. y GIURA LONGO, T. (1978):** *La Proyección de la Ciudad Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. Edición original italiana 1977.
- CURTIS, W. (1987):** Tipos para la nueva ciudad industrial. La hora del urbanismo. Colección A&V: *Le Corbusier II*, (10), 8–23. Madrid. El artículo es una versión revisada de un capítulo de su libro *Le Corbusier. Ideas and forms*, Phaidon, 1986.
- FERNÁNDEZ, R. (1999):** *El proyecto final. Notas sobre las Lógicas Proyectuales de la Arquitectura al final de la Modernidad*. Material bibliográfico del Seminario de Posgrado «Arquitectura y Ciudad como Producción Cultural», FADU–UNL. Mimeo.
- FERRATER MORA, J. (1994):** *Diccionario de Filosofía*. Tomo IV. Barcelona: Ariel.
- FRAMPTON, K. (1981):** *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. Edición original inglesa 1980.
- GIEDION, S. (1978):** *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Dossat.
- GRESLERI, G.; GOBBI, G.; SICA, P. (1987):** *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana*. Col. Cataloghi Marsilio. Venezia.
- LE CORBUSIER (1967):** *Oeuvre Complète*. Edición a cargo de W. Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture.
- **(1978):** *Hacia una arquitectura*. Colección Poseidón Barcelona: Ediciones Apóstrofe. Edición original francesa 1921.
- **(1999):** *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Colección Poseidón. Barcelona: Ediciones Apóstrofe. Edición original francesa 1930.
- MONTANER, J.M. (1999):** *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, A. (1977):** Introducción a la versión portuguesa de La Arquitectura de la Ciudad. En *Para una arquitectura de tendencia*. Escritos: 1956–1972 (pp. 275–281). Colección Arquitectura / Perspectivas. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Edición original italiana 1975.
- TAFURI, M. (1973):** *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Laia.
- VON MOOS, S. (1977):** *Le Corbusier*. Barcelona: Lumen. Edición original suiza 1968.
- WAISMAN, M. (1990):** *El interior de la historia*. Bogotá: Escala.