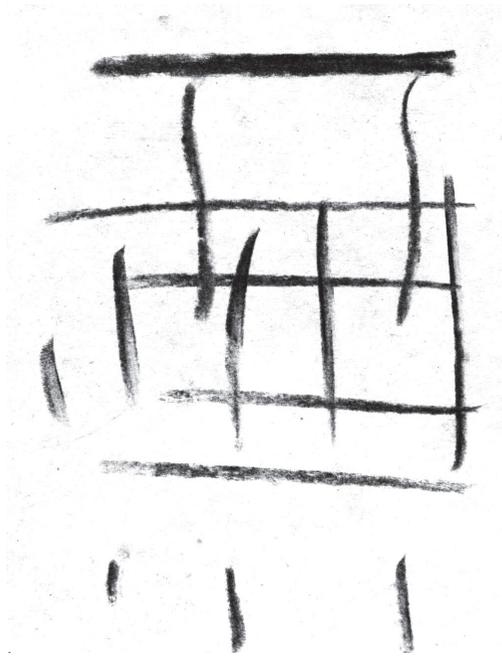


CASA CURUTCHET



Revista de la FAU DOCUMENTOS 47 al fondo
 Director Responsable:
 Editor:
 Secretario de Redacción:
 Diseño y Producción:

Arq. Gustavo Azpiazu
 Arq. Pablo Remes Lenicov
 Arq. Raúl W. Arteca
 Arq. Magdalena Posadas



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
 Universidad Nacional de La Plata

47AF

DOCUMENTOS 47 al fondo es una publicación propiedad de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, calle 47 N°162, CP 1900, República Argentina. Teléfono +54 221 423 6587/88/89/90. Fax: +54 221 423 6587. E-mail: 47alfondo@gmail.com

AUTORIDADES
 DECANO
 VICEDECANA

Arq. Gustavo AZPIAZU
 Arq. Isabel LOPEZ

SECRETARIA ACADEMICA
 Prosecretaría de Posgrado
 Dirección de Gestión Académica
 Dirección de Evaluación y Seguimiento Académica

Arq. Gustavo PAGANI
 Arq. Sergio GUTARRA SEBASTIAN
 Arq. María Isabel DIPIRRO
 Arq. María Julia ROCCA

SECRETARIA DE EXTENSION
 Dirección de Asuntos Estudiantiles
 Dirección de Vinculación con el Medio
 Dirección Programa de Difusión y Comunicación Institucional

Arq. Gustavo PAEZ
 Viviana IBÁÑEZ
 Arq. Marcelo URRUTIA
 Arq. Cecilia GIUSSO

SECRETARIA DE INVESTIGACION

Esp. Arq. Fabiana CARBONARI

Dirección del Consejo Directivo

Arq. María Laura FONTAN

Programa de Mantenimiento y Servicios

Arq. Jorge OLIVA

CONSEJO DIRECTIVO FAU
 Claustro de Profesores

Arq. GANDOLFI, Fernando Francisco;
 Arq. SAN JUAN, Gustavo;
 Arq. MARSILI, Luciana Ida María;
 Arq. PAGANI, Gustavo Emilio;
 Arq. CASAS, Alejandro Adrian;
 Arq. MAINERO, Juan Lucas;
 Arq. FEDERICO, Carlos Vicente
 Arq. BAVA, Roberto
 Arq. DELUCCHI, Diego Guillermo
 Arq. CRICELLI, Susana Mariel
 Por la mayoría: Sr. UVA Lucas
 Sr. DIAMANTE CAPITANO Andrés
 Srta. OLMEDO Florencia
 Sr. SCHULLMEISTER Joaquín
 Por la minoría: Srta. SAMPIETRO Andrea

Claustro de Graduados
 Claustro de Jefes de Trabajos Practicos
 Claustro de Auxiliares Docentes
 Claustro de Estudiantes

Srta. OLMEDO Florencia
 Sr. SCHULLMEISTER Joaquín
 Por la minoría: Srta. SAMPIETRO Andrea
 Srta. OLMEDO Florencia

Claustro de Trabajadores No Docentes:

Srta. OLMEDO Florencia

Consejo Superior UNLP
 Claustro de Profesores:
 Claustro de Graduados
 Claustro de Estudiantes

Arq. NIZAN, Guillermo Salvador
 Arq. MEDINA, Ramón Dario
 Sr. GARCÍA Pablo Daniel

47AF

DOCUMENTOS 47AF 3

Documentos 47AF es una publicación propiedad de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, calle 47 N°162, CP 1900. República Argentina.

Telefono +54 221 423 6587/88/89/90. Fax: +54 221 423 6587.

E-mail: revistafau@fau.unlp.edu.ar

Documentos 47AF permite la reproducción o cita del contenido parcial o total, mencionando procedencia, nombre del autor y número del que ha sido tomado.

La totalidad del material publicado en esta revista, ha sido especialmente enviado por sus autores para la Revista de Facultad Documentos 47AF.

Los artículos firmados no expresan la opinión de Documentos 47AF ni de las autoridades de la FAU. Los editores no asumen la responsabilidad alguna por su contenido y/o autoría. Pre-impresión e impresión: Grafikar. Tirada: 1000 ejemplares.

Número de Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite ISSN

Índice

Introducción	2
Pablo Remes Lenicov	
Dibujo Francis Ching	3
Registros casa Curutchet, Le Corbusier	4
Franco Purini, Julieta Ansalas, Pablo Lilli	
La Casa. Los Cinco Puntos de Le Corbusier reconsiderados.	12
Gustavo A. Azpiazu	
La Casa Curutchet. Algunas reflexiones	18
Geoffrey Broadbent	
CANNEL vs. CUR LC	36
Pablo E. M. Szelagowski	
La Casa Curutchet. Un poema arquitectónico de Le Corbusier en Argentina.	42
Claudio Conenna	
Maison Curutchet	50
Earl Miller Stahl, Ana Kasumi Stahl	
Como volver a construir la casa Curutchet..	56
Javier Posik	
La síntesis del objeto. Arquitectura y ciudad	60
Álvaro Arrese	
La Casa Curutchet: una mirada desde el proyecto	66
Sara Fisch	
Dibujo Oscar Soler	75
Le Corbusier en 'le Parc' de La Plata	76
Cristina E. Vitalone.	
Dibujo Clorindo Testa	81
Casa Curutchet. Semblanza	82
Daniel Almeida Curth	
Dibujo Miguel Baudizzone	84
Colaboradores	86

Introducción

Pablo Remes Lenicov

Editor

Una publicación sobre la casa Curutchet es siempre una oportunidad para repensar las posibilidades de acción que una obra de estas características representa. Es una obra paradigmática dentro de la obra de Le Corbusier y fundamental para la formación de los estudiantes de la FAU quienes a lo largo de su carrera van a visitarla innumerables veces en busca de una nueva verdad que colabore con su propia concepción de la arquitectura. La presencia de esta obra tan cerca de la facultad hace que la misma tome una relevancia vital para el aprendizaje y la experiencia de la arquitectura moderna marcando a fuego las expresiones proyectuales de cada egresado en donde la comparación entre el espacio de la casa con el realizado siempre está presente.

Esta publicación asoma como una posibilidad para volver a experimentar sus espacios a partir de una nueva mirada, una nueva forma de conceptualizarla mas acorde a las necesidades proyectuales de cada uno. Habrá quien la mire desde una visión histórica, o desde su estructura, o desde la concepción del espacio fluido, o desde sus posibilidades de abstracción. Por eso esta casa es tan importante para nuestra Facultad, porque permite que continuamente podamos discutirla desde diversas miradas aportando algo nuevo cada vez y aprendiendo de todas ellas algo distinto, como aquellos nuevos visitantes que continuamente la recorren también aportando siempre un nuevo comentario una nueva mirada sobre eso que vimos tantas veces.

Tomemos esta publicación como un nuevo punto para re discutirla, actualizarla, traer al presente aquellas viejas problemáticas, construir nuevos temas de trabajo, que la experiencia de la casa lo permite ampliamente.

Este libro es una reedición de lo ya publicado en los números 10 y 11 de la Revista de la Facultad 47 al fondo con motivo de los 50 años de la materialización de la casa, con algunos nuevos invitados que realizan un gran aporte a esta publicación.

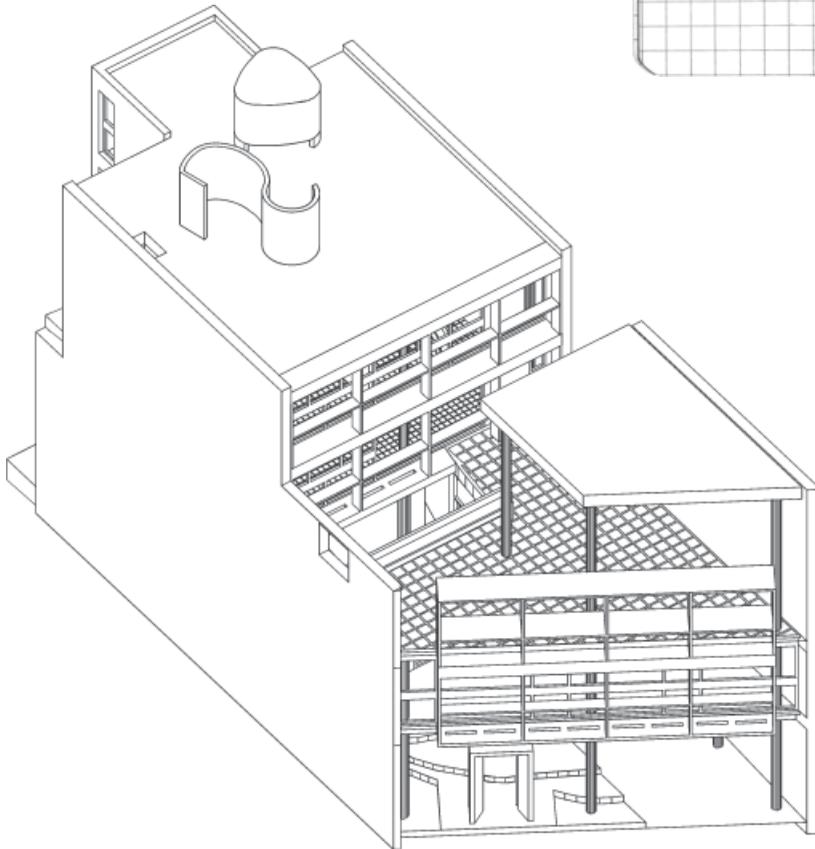
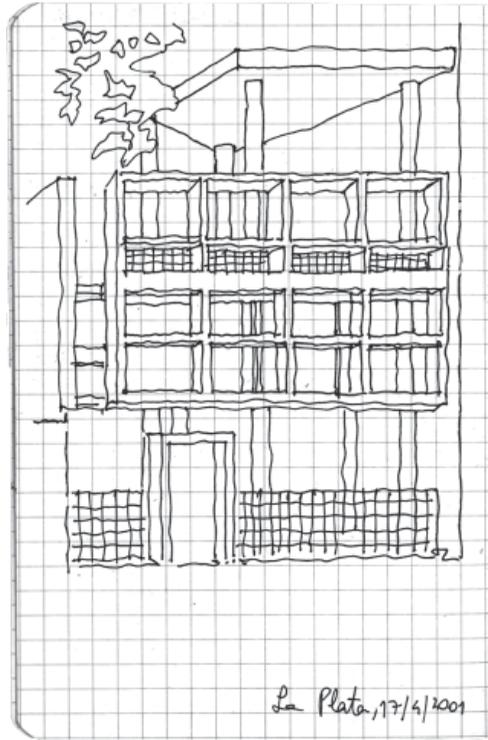


La Plata - Dr. Curutchet



t's. House.

17.10.12

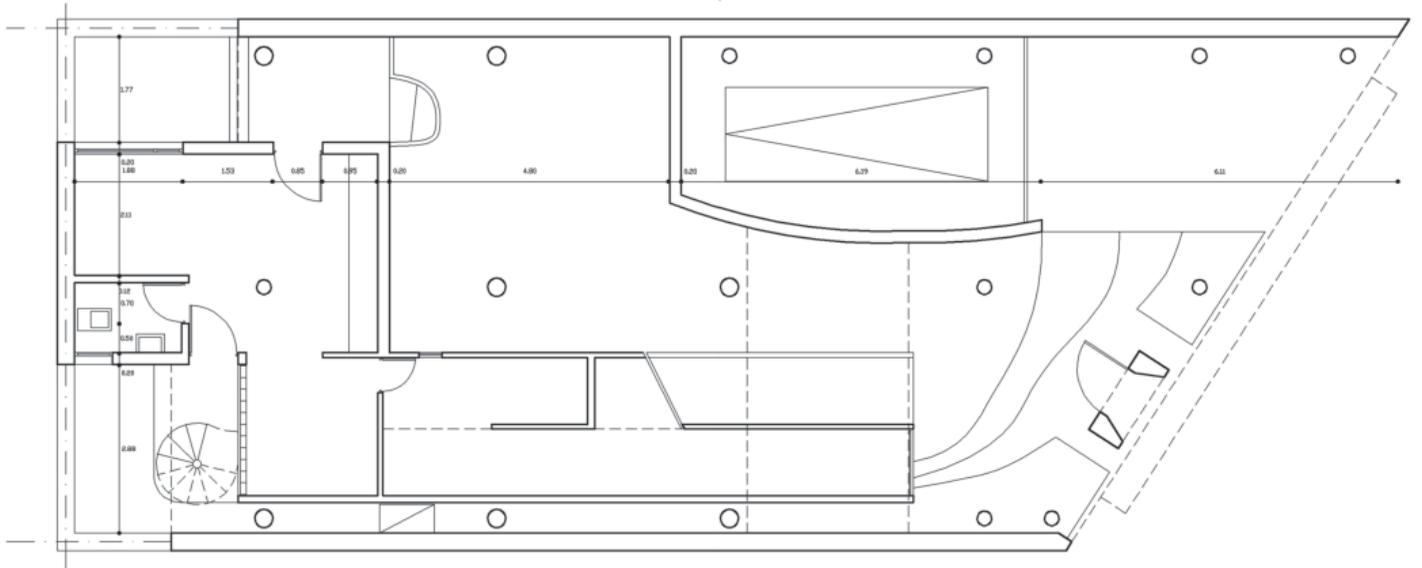
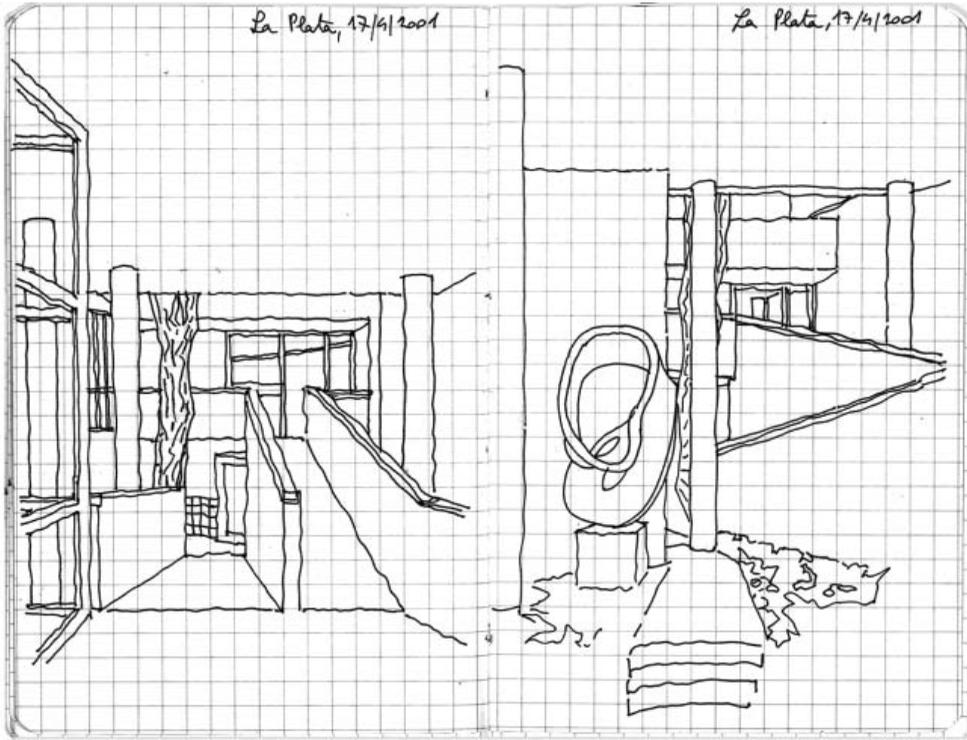


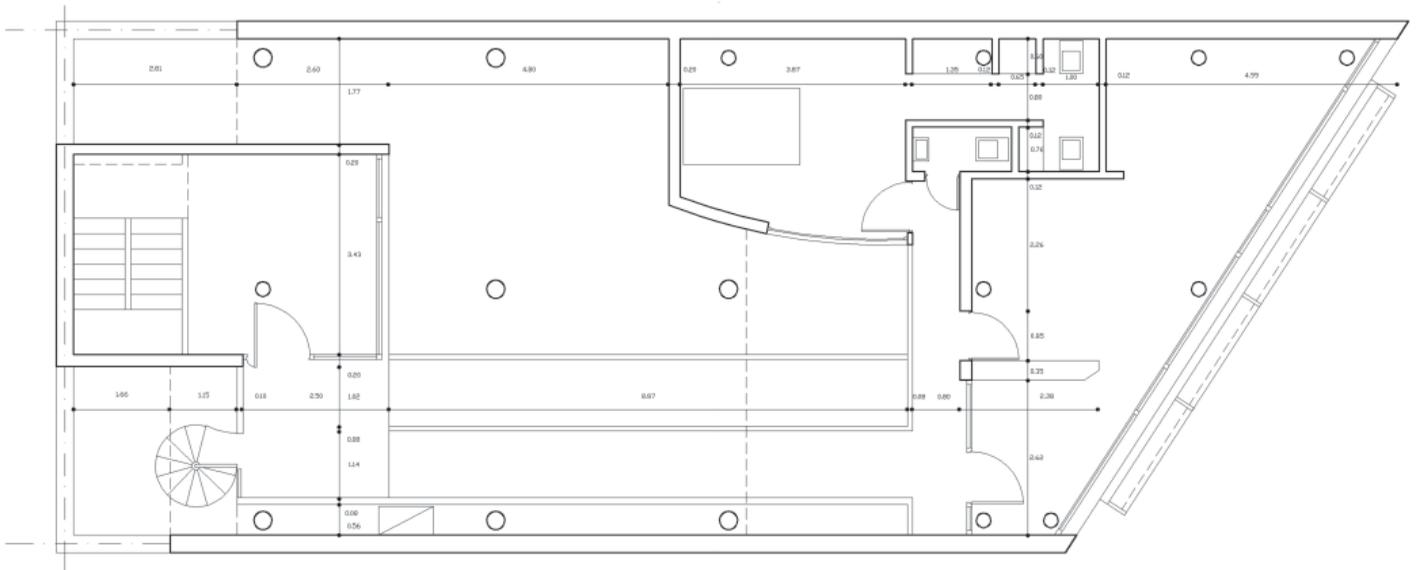
Noviembre de 1982.
Apertura de la casa al público

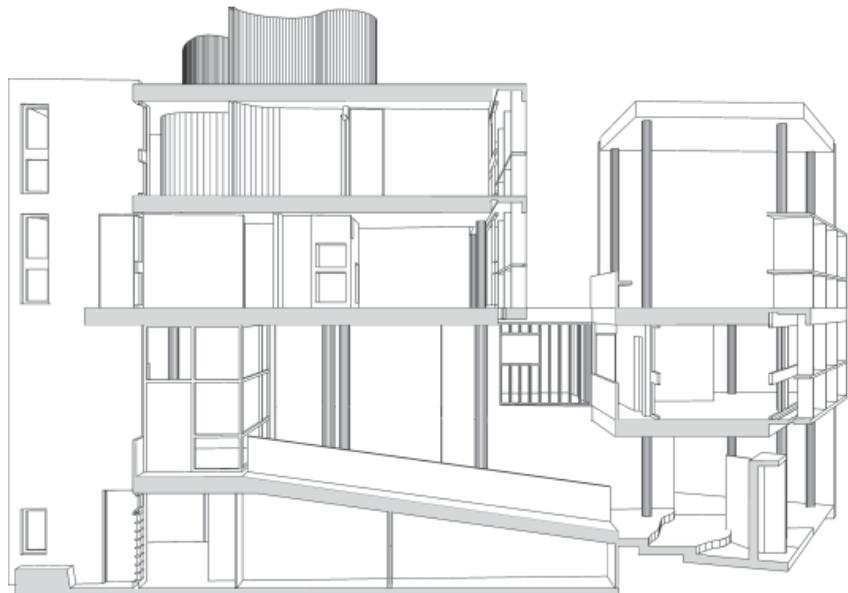


Doctor Pedro Curutchet











Los Cinco Puntos de Le Corbusier reconsiderados.

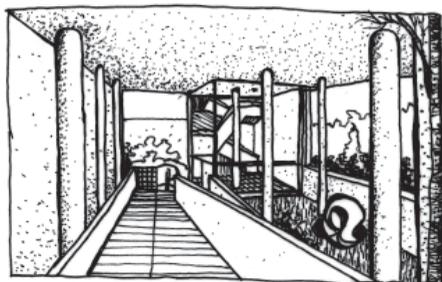
Casa para el doctor Pedro Curutchet. Proyecto de Le Corbusier La Plata 1949-1953.

Gustavo A. Azpiazu

Fig. 1.- Promenade architecturale. Rampas y escaleres entre pilotis.



Villa Savoya, 1929



Casa Curutchet, 1949



Casa Curutchet, 1949

La casa Curutchet resulta paradigmática porque resume las teorías de LC y además considera específicamente la ciudad, su entorno inmediato, su historia, y porque además es una obra maestra de la arquitectura moderna.

Indagar, intencionadamente esta obra, supone proponer hipótesis teóricas y proyectuales que aporten contenidos pedagógicos. Recorrer la casa es en sí mismo lecciones de arquitectura, de conocimiento espacial, ambiental y de las calidades de la vida cotidiana. Le Corbusier en su viaje del '29 a Buenos Aires descubre el cielo y el paisaje pampeano (incluido el molino), y en lo urbano destaca la casa chorizo como una preexistencia importante, admitiendo también los valores de la arquitectura moderna local.

La fachada de la casa Curutchet es un puente entre la arquitectura moderna y la tradicional. La casa chorizo de dos plantas que esta a la derecha, (figura en los croquis preliminares con sus frontis, balaustradas y cornisas) y la existente a la izquierda, proyecto de Andrés Kálnay representa la modernidad local en la década del 30. Ambas preexistencias fueron incorporadas en la propuesta espacial de LC. Basta observar el conjunto desde la Avenida 1 para percibir cómo las tres casas se corresponden, interactuando espacialmente.

Si rastreamos las ideas corbusieranas respecto de la vivienda, sea individual como colectiva, siempre a los espacios interiores principales les corresponde un ámbito anterior complementario; aún en las células mínimas, la caja vital expande a una pequeña loggia de doble altura.

Es una condición básica, que el modelado del espacio cerrado esté realizado en consonancia con el abierto. Las mejores obras de LC en vivienda individual como la Villa Savoye, Cartago y Shodan, o las viviendas agrupadas como Roq y Rob, Durand y Marsella por citar algunas, están resueltas a partir de relacio-

nes espaciales internas y externas. También La casa Curutchet participa de este principio articulador de espacios de diferentes naturalezas.

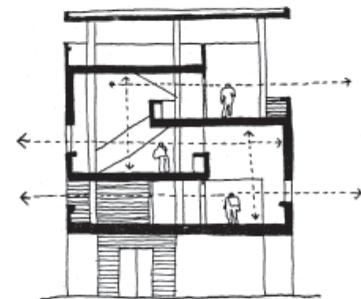
Otra preocupación que está presente a lo largo de la extensa obra teórica y práctica de Le Corbusier se relaciona con la idea de una arquitectura auto protegida de los rigores del clima a partir de espacios intermedios, los cuales tamizan la relación interior-exterior y moderan las condiciones adversas, sean ellas sol, viento, lluvia, etc. Recordemos los croquis de viaje, donde LC tomaba apuntes de las arquitecturas populares y espontáneas que, a partir de aleros, galerías, pérgolas y otros recursos, se protegían eficazmente de los fenómenos naturales. En esta cuestión la casa Curutchet es ejemplar por la diversidad y calidad de espacios intermedios, y también son destacables los distintos tipos de parasoles, aleros y techos que atemperan la incidencia del fuerte sol del verano y permiten el ingreso del tenue sol de invierno.

Además de las constantes citadas, entiendo pertinente revisar los tradicionales cinco puntos, tratando de interpretar sus contenidos y reconsiderarlos desde nuestra propia situación cultural, geográfica, urbana, espacial y estética, tratando de aportar nuevas lecturas, descubrir algunos detalles desconocidos y elaborando elogios y críticas de modo de mantener vivo este legado cultural que tenemos en nuestra ciudad.

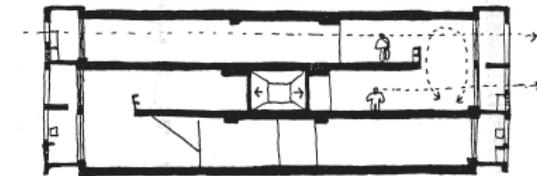
La casa Curutchet posee un sistema espacial complejo y ajustado que interrelaciona física y visualmente interiores y exteriores de distintas funciones y usos. El espacio urbano penetra, controlado por barreras físicas y visuales (rejillas y puerta opaca) a la planta baja, donde el visitante es recibido por un raro sistema de pilotis que conforma un espacio intermedio entre la ciudad, la casa y el consultorio. La gradación espacial rica de visuales y sensaciones une y separa las funciones del programa.

Su estructura espacial está vertebrada por una rampa recta de dos ramas (ida y vuelta) recreando la Promenade Architectural, materializando estéticamente la idea científica de Albert Einstein sobre la relatividad, en la que expresa la interacción de tiempo y espacio. El uso plástico bidimensional como tema, está presente en la obra pictórica de Pablo Picasso, pero su materialización tridimensional, usada de modo consiente e intencionada por Le Corbusier, potencia la sensación de espacialidad de los ámbitos. Podemos denominar "umbral urbano" al espacio que vincula la calle, la casa y el consultorio, aunque el concepto de "umbral" fue aportado por los arquitectos modernos reunidos en el Team X a partir del año 1958.

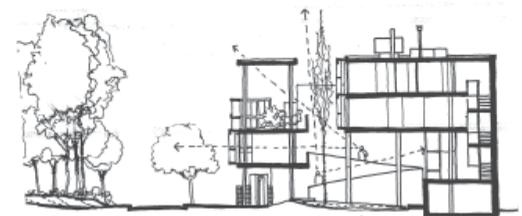
Fig. 2.- Fluidez espacial. Diversidad de percepciones horizontales y verticales, aportan a la sensación de plantas espacialmente libres, abiertas.



Villa Cartago, 1928.



Unidad de habitación, Marsella 1949.



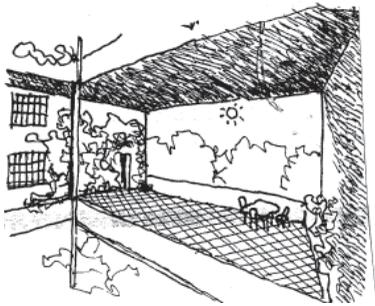
Casa Curutchet, 1949

Le Corbusier amplía visualmente el estrecho lote, mediante un recurso espacial que consiste en separar las columnas circulares del plano definido por los muros medianeros. Esta caja conformada por las dos medianeras laterales, esta calada en correspondencia con el sector del patio que contiene la escultura de Ennio lomme; también está perforada la pared que define el fondo del lote, otorgándole "aire" al paralelepípedo vidriado de acceso a la casa que toma una altura y media.

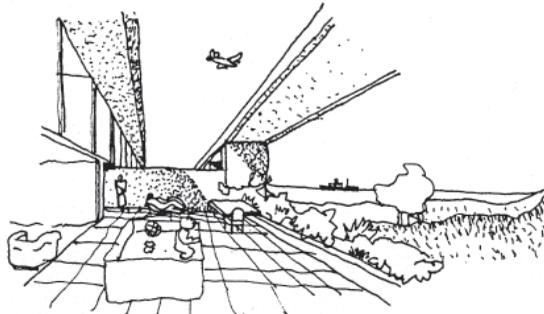
El gran golpe de efecto consiste en una caladura rectangular que permite ver el cielo desde las dos ramas de la rampa y permite el ingreso de una especie de "cortina" de luz cenital que dramatiza las sensaciones espaciales y aporta un acento poético al lugar.

Entiendo que este espacio es una versión superadora de los clásicos pilotis que armonizaban funcionalmente usos y circulaciones aportando la percepción de la continuidad del piso urbano. Creo que la inclusión de elementos naturales como la presencia de vegetación, de sol y la visión del cielo por una raja luminosa en un gran techo, articulado rigurosamente con los elementos arquitectónicos, como rampas, columnas muros, techos y esculturas le dan una calidad espacial, arquitectónica y urbana que no tienen otras obras de LC. Pensemos en los pilotis de Marsella o los del Pabellón de Brasil en la ciudad Universitaria de París y tendremos la seguridad que pertenecen a una misma familia de espacios, pero con distintos grados de desarrollo en su diseño.

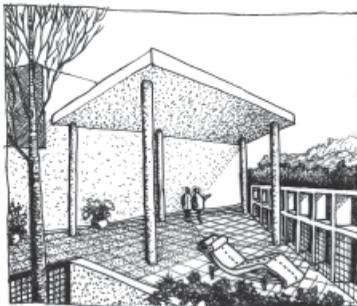
Fig.3.- "Patio en altura" que proviene del "techo jardín", de la "terrazza jardín y del "jardín colgante".



Inmuebles Villa, 1922. Jardín colgante



Argelia 1935, Terraza jardín.



Casa Curutchet, 1949, Patio en altura.

Recordemos que los pilotis siempre representaron un alto grado de preocupación por la cuestión social, en las distintas acepciones que la ideología corbusierana pregonaba, y que la continuidad urbana era necesaria para que la ciudad integrara los espacios privados con los públicos. Ceder al espacio urbano, aunque sea visualmente, un ámbito privado, es un gesto importante que significa compartir y fue utilizado como un modo de moderar el proceso de creciente alineación de los espacios urbanos. Corbu pensaba en generar ciudades armoniosas como recomendaba Aristóteles en su tiempo, buscaba equilibrar la naturaleza y el hombre en la construcción de las ciudades adecuadas a la vida cívica y cotidiana de las sociedades organizadas.

La articulación espacial y estética de rampas y escaleras, que contraponen planos rectos con líneas helicoidales o diagonales, conforman efectos de tensión expresivos en aquella relación dialéctica entre tiempos y espacios. En la Villa Savoye esta temática estructura el espacio circulatorio, vincula todos los niveles de la casa, y desde este sistema circulatorio se tienen distintas per-

cepciones de los ámbitos principales. En la Curutchet organiza el área pública perdiéndose hacia arriba por la escalera escultural de dos ramas que vincula con el estar y luego llega a los dormitorios. (Figura 1)

La “planta libre” que tradicionalmente consideraba la flexibilidad para los cambios que inevitablemente acompaña la vida de los usuarios de la arquitectura, en la Curutchet, se transforma en una sensación de libertad a partir de fluidez espacial. Las visuales largas cortas, rectas, oblicuas, horizontales y verticales, perforan la caja arquitectónica y aportan continuidades, cortes y particularidades al sistema espacial. Las secuencias de ámbitos bajos, altos, angostos, y anchos son articulados como recorridos dinámicos que reemplazan la libertad funcional por la sensación de libertad espacial y visual totalizadora. (Figura 2)

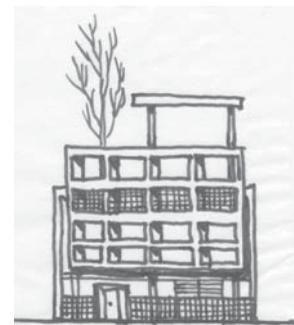
El “Techo Jardín”, se transforma en patio en altura, para observar el bosque que esta enfrente. El techo jardín que existía en principio fue eliminado en la ultima restauración, porque las posibilidades tecnológicas y constructivas no garantizaban la total estanqueidad de la losa.

En los innumerables proyectos de LC donde el estar es complementado por un ámbito exterior, se pasará por varias etapas que recrean la idea liminar del “Techo Jardín” como lo fueron los “Jardines colgantes” de los Inmuebles Villa, las “Terrazas Jardín” del inmueble Durand en Argelia, las loggias de las unidades de habitación, hasta nuestro caso el cual mutó de “Techo Jardín” a un patio en altura, mas adecuado a las posibilidades, usos y costumbres locales. (Figura 3)

Otro de los principios básicos corbusieranos fue el conocido como la “Fachada Libre” que asume, en la casa Curutchet, la forma de una doble fachada constituida por un parasol que resuelve la relación con la ciudad que existe, y protege del clima la fachada de vidrio y madera. La caja arquitectónica compacta toma los tres muros medianeros y se abre francamente al frente que tiene buena orientación y las visuales largas son utilizadas como vínculo con el bosque urbano. El juego de planos horizontales y verticales, del profundo parasol, genera una sombra destacable y tamiza visualmente la relación interior / exterior.

Este juego de cajas cerradas y abiertas, duras y blandas, unas dentro de otras, aporta una complejidad espacial y visual muy estimulante y dinámica. Es destacable el sentido bioclimático, de auto protección de la casa tanto en invierno como en verano.

Fig.4.- Las dobles fachadas habilitan nuevas posibilidades proyectuales, que la “fachada libre” no consideraba.



Casa Curutchet

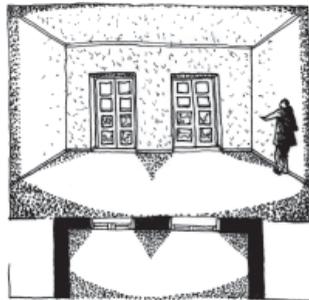


Palacio de Hiladores, Ahmedabad, 1954

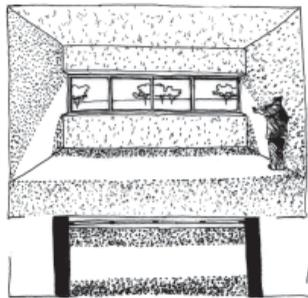


Casa Shodan., 1954

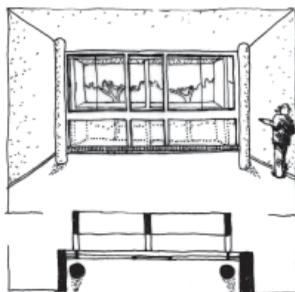
Fig.5.- La ventana total, amplía el concepto de "ventana corrida", concordante con la evolución citada en el punto anterior que va de la fachada libre hacia la "doble fachada".



Ventana vertical. A. Perret, 25 rue Franklin.



Ventana corrida. Varios Arquitectos del M.M., Weissenhof Stuttgart.



Ventana total + parasol: Le Corbusier, Casa Curutchet.

Es otra constante en la obra de LC la preocupación por las arquitecturas auto protegidas de las adversidades climáticas, reduciendo los apoyos mecánicos que consumen combustibles fósiles (recursos no renovables) contaminantes del medio ambiente. Es el principio de un camino que hoy está en la preocupación de los arquitectos de todo el planeta, que podemos sintetizarla en esta pregunta: ¿Cómo se puede diseñar edificios auto sustentables, eficientes que reduzcan los gastos de mantenimiento y uso a cero? (Figura 4)

En cuanto al criterio correspondiente a la idea de "Ventana Corrida" en la Curutchet, LC reemplaza el antepecho ciego (muro) por uno de vidrio translúcido que se completa en su parte superior con vidrios transparentes; de esta manera el paño vidriado se hace del tamaño de todo el vano y se completa con los parasoles de H° A°. Esta doble fachada complejiza visualmente la caja arquitectónica que requiere de espacios intermedios que alberguen las distintas barreras que tamizan el paso del interior al exterior. (Figura 5)

La comparación gráfica recorre la historia de las ventanas del movimiento moderno mostrando a partir de lo que Eduardo Sacriste señaló como diferencia entre la ventana vertical, unida al pasado, que utilizaba Perret y la horizontal que recomendaba el movimiento moderno. A esa secuencia se le suma la abertura total que LC usó en la Curutchet.

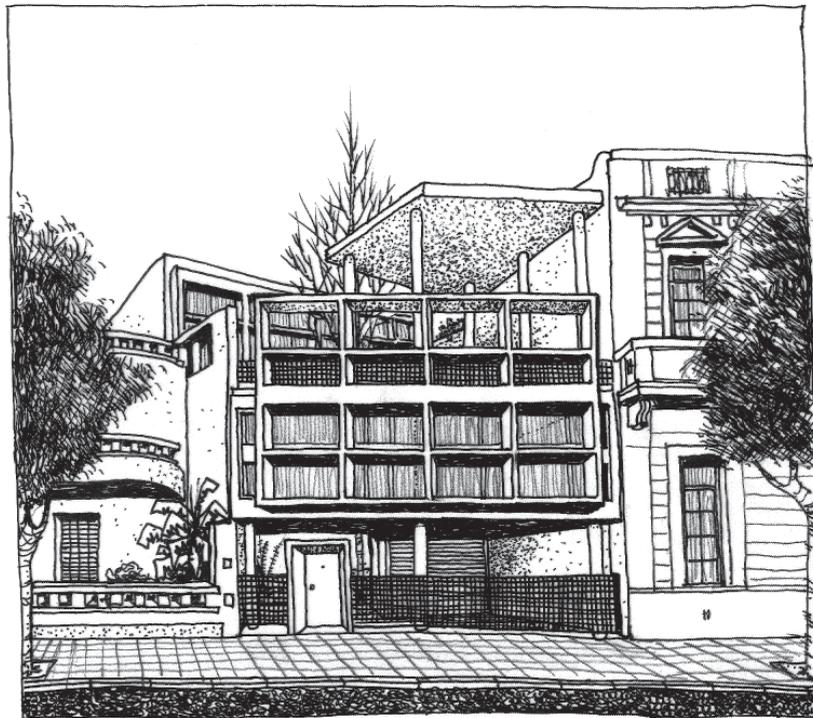
Todo este devenir marca la profunda preocupación de los arquitectos por asegurar la mejor abertura que satisfaga la relación interior-externo, sin perder visuales pero asegurando intimidad por la noche, que ingrese el sol y el aire de modo controlado y confortable, que el sol aporte calor al interior durante el invierno, que cuando llueve en verano pueda circular el aire, y tantas otras cuestiones de uso y mantenimiento que requerimos a la ventana.

Esta reconsideración de los cinco puntos que Corbu hizo hace cincuenta años, nos permite hablar de los valores que sobreviven de la arquitectura a pesar de las modas. Luego de las furiosos embates Postmodernos y vueltas a un pensamiento razonable en los argumentos proyectuales, estamos en un tiempo histórico que nos permite reflexionar sobre la "continuidad" (en realidad fue discontinua y plural) del movimiento moderno en sus diversas vertientes y valorar críticamente sus grandes logros y sus innumerables desaciertos.

La Casa Curutchet tiene hoy tanta o más vigencia que cuando se construyó; pensemos que entre las varias cosas que cambiaron

están los usos, las costumbres y el gusto de los usuarios. Este tipo de transformaciones nos habilita innumerables visiones sobre este objeto arquitectónico, tratado vivo de la modernidad.

También esta obra de valor patrimonial, nos ayuda concretamente para discutir algunos pares dialécticos cuya presencia permanente acompaña la práctica proyectual actual y pasada como lo son las relaciones entre el país y el mundo, lo propio y lo ajeno, y básicamente la arquitectura actual con sus múltiples relaciones con la arquitectura tradicional. Todo visto desde aquí, con nuestras cargas y admitiendo la evolución permanente de los factores que componen la obra arquitectónica. Creo pertinente finalizar este escrito, recordando la escultura de Ennio Iommi ubicada en el patio de acceso, que alude a cinta de Moebius como una figura de la topología como una instancia superadora de la geometría euclidiana. Hace cincuenta años este escultor argentino, tenía las mismas preocupaciones que hoy tienen muchos arquitectos actuales en Europa como Van Berkel o Alejandro Zaera Polo, en EE.UU. como Peter Eisenman o Steven Holl. Quiero usar esta cuestión como símbolo de la integración del arte (sensibilidad) con la arquitectura (razón) destacando la creatividad y vigencia que aún hoy mantienen las obras de ambos maestros.



La Casa Curutchet. Algunas reflexiones

Geoffrey Broadbent

Vi por primera vez la Casa Curutchet en 1969 en virtual estado de abandono. A pesar de que la familia se había mudado, sabía que el Dr. Curutchet se quedaba allí ocasionalmente. Había conocido varias de las casas clásicas del Movimiento Moderno en esas mismas condiciones: la Casa Schroeder en Utrecht, la Villa Savoye en Poissy, la Tugendhat en Brno, pero todas ellas habían sido rescatadas, sin mencionar el Pabellón de Barcelona de 1929, cuyas columnas fueron estibadas en Barcelona después de la Exposición y posteriormente robadas. Solá Morales y sus colaboradores lo reconstruyeron entre 1981-86, o mejor dicho, “construyeron” un Pabellón más cercano a las intenciones de Mies que el original de 1929!

La última vez que vi la Curutchet, sin embargo, había sido bellamente restaurado por los Grossman. A mediados de los '90 fui llevado hasta allí por algunos alumnos de Roca de la U.B.A., quienes habían arreglado una visita para mí. A diferencia de aquellas otras villas del Movimiento Moderno, una vez restaurada ésta había sido puesta en un muy apropiado uso como sede del Colegio de Arquitectos de la provincia de Buenos Aires. Cuán afortunados fueron de que “su” Le Corbusier tuviera el tamaño adecuado. El Colegio de Río no podría haber hecho lo mismo con el Ministerio de Educación, el cual es, obviamente, demasiado grande; tampoco podrían los arquitectos suburbanos de París, haber usado la Villa Savoye para tal propósito dado que es demasiado pequeña. Así como el Pabellón de Barcelona de Solá Morales, la Villa Savoye es un museo vacío, en el cual el único objeto expuesto es el mismo edificio. La casa Tugendhat, de hecho, es la única otra de las cuatro obras puesta en un buen uso pero, como centro de conferencias, su uso no está dedicado a la arquitectura. Entonces digo: Bien por los arquitectos de La Plata.

Mi descripción de la Curutchet y sus “relaciones” en la Oeuvre de Le Corbusier está basada en varias fuentes: mis propias observaciones, sin mencionar fotografías, varios volúmenes de la Oeuvre Complete, y descripciones de la casa de Casoy, Corona Martínez, Liernur y Pschepiurca (todos de 1987) y Lapunzina (1997). Este último cuenta la historia de la casa con algún detalle: cómo Curutchet era un médico absolutamente “moderno” que diseñó implementos para cirugía ergonómicamente “correctos”; cómo su interés por Le Corbusier comenzó con su Plan para Buenos Aires; cómo habiéndole comisionado un diseño para su casa, tuvo que encontrar un arquitecto local para supervisar los trabajos de construcción y eligió a A. Williams; cómo este último fue obligado por los códigos de edificación locales a firmar los planos con su propio nombre; cómo el trabajo en el sitio comenzó bien pero surgieron problemas tales que finalmente Curutchet despidió a Williams para reemplazarlo por Simon Ungar, entre otras cosas.

Cuando vi por primera vez la Curutchet, había visto la mayoría de las villas de Corbu en París y me preguntaba acerca de su blancura. ¿Por qué había empezado construyendo “blanco” y persistido por alrededor de diez años a pesar de que se marcaban y se quebraban? Ciertamente treinta años más tarde cuando vi esas casas, la pintura se había descascarado, el enlucido se había quebrado y lucían bastante deterioradas. He estado investigando las respuestas recientemente en conexión con otra investigación encargada, inesperadamente para mí, por “Green Architecture”. He estado siguiendo los viajes de Le Corbusier entre 1900 y 1910 (como Charles Jeanneret) y parece que comenzó a pensar “blanco” mientras trabajaba para Peter Berhens en Berlín, o más precisamente, en Babelsberg, junto a los jóvenes Mies y Gropius. Un año después salió en el asombroso Voyage d’Orient, navegando el Danubio desde Viena hasta “Stamboul”. Se expresaba

Casa Curutchet, La Plata



románticamente acerca de las viviendas rurales en Turnovo, Bulgaria, las cuales lo influenciaron en interesantes aspectos. Había en aquellas casas “ventanas corridas”, esto es rigurosamente horizontales, cruzando de un extremo a otro de los cuartos y a menudo volviendo por un metro o dos por los muros laterales de los mismos cuartos.

Y allí estaba la blancura. Jeanneret estaba asombrado por la manera en la que “combinaba” con el colorido de los productos de la artesanía local: cerámica, tejidos y especialmente los trajes. Entonces pensó que cuando volviera a la Chaux-des-Fonds, su lugar de nacimiento, ensayaría una villa de paredes blancas, en un estilo vernacular local, la cual realizó para sus padres. Pero esto no explica la totalidad de la historia. En esta visita a Viena en particular, a diferencia de las anteriores, llegó en medio de una áspera polémica sobre el almacén Goldman y Salatschs de A. Loos en Michaelerplatz, con sus columnas dóricas subiendo los dos primeros pisos y su fachada blanca y vacía con ventanas cuadradas en los pisos superiores. Incluso el Emperador Austro-Húngaro había entrado en la controversia: opinaba que Loos había arruinado, incluso atacado salvajemente, su entrada habitual a la ciudad desde su palacio, el Hofburg, y se rehusó a ser llevado por ese camino nuevamente. Nadie en Viena, y menos aún un joven e inquisidor arquitecto, podría haber quedado fuera de tal polémica; entonces pareciera que el joven Jeanneret vio aquellas casas vernaculares de Turnovo pero a través de una visión loosiana. Notó además, y esto es crucial, que aquellas casas eran blanqueadas a la cal dos veces al año - de ahí su prístina frescura. Se propuso entonces proveer de un pozo para cal en los jardines de futuras casas. ¡Cuán diferentes hubieran lucido aquellas tristes y envejecidas reliquias, si sus casas hubiesen sido blanqueadas dos veces al año como aquellas de Turnovo!.

Jeanneret hizo muchos descubrimientos en su Voyage, algunos de los cuales utilizó acertadamente en trabajos posteriores. El más significativo quizás haya sido Hagia Sophia, la gran cúpula de la catedral bizantina de Justiniano en “Stamboul”. En ella, conduciendo a la Galería del Emperador, hay una rampa en un pasadizo bastante alto alzándose a través de sólida mampostería con un adoquinado rústico, así los caballos de Justiniano no resbalarían al ser conducidos por la iglesia. Poco después de su llegada a la Chaux-des-Fonds, el joven Jeanneret comenzó a usar rampas en, por ejemplo, el Scala Cinema.

Como para los pilotis, columnas o postes que constituyen una parte importante del pensamiento de Le Corbusier en los años '20, e incluidos en la Curutchet, Vogt desarrolla la plausible teoría de que estaban inspirados en las Viviendas Lacustres que se alzaban desde el agua sobre palafitos y fueron encontradas por primera vez en 1854 e incorporadas por C.W. Jeanneret en su libro La Patrie -Nuestra tierra nativa en 1890. C.W. era secretario de la escuela a la que concurría Charles Edouard y a al edad de nueve años se le exigió leer el libro. Obviamente el texto causó en él una profunda impresión.

Con el tiempo se mudaría a Paris y se convertiría en Le Corbusier; hizo un magistral uso de las rampas en, por ejemplo, la Maison de la Roche de 1923 otra de las villas que hubo de tener un uso apropiado como Fondation Le Corbusier. Allí en La Roche, la rampa es parte de una "promenade architecturale", una muy controlada ruta que se debe tomar si se intenta apreciar la totalidad del ala de la recepción de la Maison, a través de varios espacios. Después de un deslumbramiento (un hall de tres alturas con escalera a un pequeño estudio) se explota dentro del más grande de los espacios del primer piso, alzado sobre pilotis: la galería de pintura de dos niveles con una rampa empinada que comienza en el lado más alejado y se adosa a la pared cóncava, la cual se manifiesta en el exterior en una curva sobre la Square du Docteur Blanche sobre la cual la Maison está ubicada. Una vez que se ha remontado el camino de la rampa, uno se encuentra en la biblioteca, en realidad un balcón, mirando hacia atrás y hacia abajo dentro del hall de entrada, habiendo completado la promenade exactamente como Le Corbusier intentaba que uno hiciera.

Ninguna otra villa de Le Corbusier - hasta la Curutchet - hace un uso tan espectacular de la rampa. La Villa Savoye tiene una de dos niveles, justo en el centro de la planta, que sin embargo "saltea" todos los espacios principales con excepción de la terraza del primer nivel. Hay otras misteriosas similitudes entre La Roche y la Curutchet. En el fondo del terreno de La Roche había un árbol bastante bueno inclinándose desde le jardín vecino. Le Corbusier no estaba autorizado a tocarlo, entonces La Roche literalmente retrocede hasta ese punto para acomodar el árbol y desde allí avanzar otra vez para permitir una amplitud total a la galería, de ahí la estrechez del estudio de la La Roche. Curutchet, por supuesto tiene un árbol equivalente, un álamo, en realidad plantado por indicación de Le Corbusier. No hay que tener cuidados

especiales como con un árbol existente, lo cual es porque uno nuevo se ajusta bien, alzándose a través del patio central cerca de la rampa. Comparar Curutchet con la maison la Roche sin embargo, significa que estamos comparándola con lo mejor, ya que en las memorias grabadas de Le Corbusier sólo unas semanas antes del suicidio y unos cuarenta años después de su construcción, decía: "si quieres entender mi trabajo, mira la Maison la Roche: ella es la clave de todo".

Para la época en que estaba diseñando la Curutchet, por supuesto, Le Corbusier había abandonado las villas blancas en Europa. Ya había diseñado la Petit Maison de Weekend en Vaucresson de 1934 con sus paredes de piedra calcárea, ladrillos de vidrio, delgadas bóvedas (él las llamo "catalanas" pero eran simplemente láminas de madera contra chapada, ligeramente curvadas al vapor con concreto vertido en la parte superior y cubiertas con césped). La forma general de esta casa y su chimenea central - hecha en un expuesto "brique brute"- sería el modelo para muchas de las últimas casas de Le Corbusier, como aquellas diseñadas para Sainte Baume en 1948 hecha en pris de terre (suelo proyectado), para ser seguida en 1949 por el conjunto de "Roq et Rob" en Cap Martín y la verdadera obra maestra del genre, las Maisons Jaoul de 1952-53 en Neuilly-sur-Seine, más allá del Bois de Boulogne en Paris. Entonces ¿por qué veinte años después de su ultima villa blanca en Europa, la Savoye, diseñó una casa así en Argentina?. Obviamente, incluso en La Plata, él no podía confiar en dos manos de blanqueo de cal al año, lo cual fue obvio ya en mi primera visita a la Curutchet.

Le Corbusier, por supuesto, había estado en Buenos Aires (e incluso en La Plata) en el año de la villa Savoye, 1929, invitado por Victoria Ocampo a diseñar una villa para ella y dictar una serie de conferencias para los Amigos del Arte. Una casa, por cierto, fue construida para Ocampo pero diseñada por Alejandro Bustillo (un arquitecto ecléctico, en algún modo influenciado por Le Corbusier) pero, como dice Lapunzina, Ocampo prefirió el profesionalismo experimentado de Bustillo, sin hablar de su prestigio profesional en Buenos Aires, a la virtual inexperiencia de Le Corbusier. Pero no todo estaba perdido. Las espléndidas conferencias presentadas por él en Buenos Aires, en septiembre y octubre de 1929, sin mencionar las repeticiones de alguna de ellas en Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro, fueron publicadas un año más tarde como Precisions, tal vez el más coherente y personal de sus textos teóricos.

Por supuesto, ya había diseñado para América Latina esa asombrosa casa a los Errazuris (a quienes había conocido en Buenos Aires) en Zapallar, Chile, con sus paredes hechas con piedras del lugar, rústicos troncos de árbol como pilotis y estructura de madera en el techo para ser cubierta con tejas del lugar. Algunos estudiosos de Corbu a menudo piensan que la Errazuris nunca existió pero en el volumen 2 de la Oeuvre Complete figura como finalizada en 1930 ¹. Probablemente la obra más “verde” que jamás haya diseñado un héroe del Movimiento Moderno. Y por supuesto Le Corbusier había estado en Río en 1936 para presentar más conferencias, diseñar un plan general para el campus de la Universidad y actuar como consultor de Costa, Niemeyer, Reidy y otros talentosos brasileños, para el Ministerio de Educación. Como la mayoría de los europeos, Le Corbusier pensaba en Sudamérica - como en África - como un continente bendito y castigado con un perpetuo sol radiante. Inclusive desarrolló imágenes de cómo podría ser controlado el calor del sol, especialmente mediante su característico brise-soleil, literalmente “quebradores de sol”.

En 1928, por ejemplo, había sido llamado para diseñar una Villa para Cartago en la cual comenzó a pensar no sólo en cómo proteger las ventanas del sol sino en cómo conducir las corrientes de aire a través de la casa. La solución a ambos problemas - negociada por supuesto - fue compleja, colgando balcones y ventanas en lugares altos de las fachadas, por supuesto muy sombreados. Su ingenioso corte además debía garantizar que cada parte de la casa pudiera estar ventilada, comprendiendo o mejor, encastrando, formas U en horizontal. Pero los clientes insistieron en un envase de niveles horizontales convencional a lo largo del edificio, lo cual no satisfacía las aspiraciones de Le Corbusier. El Immeuble Clarté de 1930-32 en Ginebra también tiene balcones y cortinas de dos tipos: verticales de varillas de madera enrollables y de tela, las cuales pueden ser desplegadas hasta el nivel de la baranda del balcón y así oscurecer totalmente las ventanas. También para las Casas para Trabajadores Auxiliares en Barcelona (1933): debieron haber tenido los prototipos de brise-soleil de Le Corbusier, los cuales solo se detectan en el corte publicado en el volumen 2 de Oeuvre Complete, pero mucho mejor mostrados en el volumen 4 donde Le Corbusier presenta una historia de la ventana e incluso de sus propios brise-soleil, comenzando con Cathage pasando por Barcelona y Argelia hasta Río.

Casa La Roche - Jeanneret, París.



Usualmente, por supuesto, un brise-soleil consiste en un bastidor de cemento, de líneas horizontales y verticales muy próximas, formando “celdas” individuales las cuales, separadas por lo menos a medio metro de la fachada consiguen proteger las ventanas del sol vertical y lateralmente. Está claro que éstos no dan protección del sol frontal y muy bajo, que brilla directamente en las ventanas.

Los brise-soleil para Barcelona debían ser ligeramente diferentes: el ancho total del departamento entre paredes (probablemente 3,5 metros entre paredes laterales) soportaba lamas (cuatro dentro de la altura total de cada departamento) que podían rotar desde la posición horizontal, admitiendo así la mayor luz diurna, hasta la vertical, no permitiendo el paso de luminosidad y alcanzando el control solar total. Los brise-soleil más conocidos son, por supuesto, los del Ministerio de Río (1936). Cada uno tiene aproximadamente un metro de ancho y la altura total de piso a techo, con lamas ajustables en la parte superior de cada “celda”. Eran ajustables según la temporada, al menos inicialmente, ya que desde hace muchos años están taponadas por capas de pintura.

Después de experimentos fallidos con sus “paredes neutralizantes” (dos pieles de vidrio con aire inyectado fresco en verano y cálido en invierno) en el Centrosoyuz de Moscú de 1929-31 y L'Armee de la Salut en Paris de 1932-33, no es extraño que para 1948 cuando Curutchet le encarga la casa, Le Corbusier haya retomado los brise-soleil . El lote tiene alrededor de 9 metros de ancho o 10,20 metros en la extensión real de la fachada ya que se encuentra inclinada a 45° con relación a las paredes laterales, frente a una interesante vista. Como Lapunzina sugiere, Bernard Hoesli estaba trabajando en este proyecto con Le Corbusier, calculando el ángulo del sol. Las “celdas” del brise-soleil tienen alrededor de 2,5 metros libres (más cercanas en tamaño a las de Barcelona que a las de Río) pero sin lamas, las que tal vez fueran impracticables, por lo que no es sorprendente que uno o dos meses más tarde, el Dr. Curutchet se quejara de la alta temperatura producida por el sol en su consultorio, el cual ocupa el frente sobre la calle, y en el piso alto de la casa en la parte posterior del lote.

Pero es el brise-soleil confrontando la calle y de cara al norte lo que primero llama la atención en la Curutchet. La mayoría de las villas de Le Corbusier están sueltas, pero ésta está firmemente tomada entre los muros medianeros, al punto que la terraza ence-

rrada entre ellos inclina una esquina produciendo discrepancias en el largo entre el lado este y oeste. Cuando el muro de la fachada tuvo que adelantarse hacia el norte, el ángulo obtenido entre éste y la pared occidental no fue más agudo que 45°. Detrás de la fachada, por supuesto, las paredes laterales son paralelas y desarrollan un diseño estrictamente ortogonal.

Es difícil por supuesto adivinar desde la calle lo que está pasando detrás de la fachada. El nivel de acceso es abierto entre pilotis, sobre los cuales hay cuatro niveles de brise-soleil, con sus entrepaños más altos y más bajos; está claro que los dos niveles inferiores tienen cuartos habitables detrás de ellos mientras que los dos superiores están abiertos a la terraza, donde los pilotis son claramente visibles nuevamente. Incluso en los '40, seguramente, Le Corbusier no habría dejado el nivel de acceso tan abierto como para que cualquiera entrara libremente desde la calle. Si ésta no era la intención entonces, ¿cuál es el sentido de enmarcar la puerta de entrada como si fuera una pintura? Tal vez él mismo diseñó lo que protege la casa hoy: verjas de grilla de alambre, muy parecidas a las verjas de cadenas que Frank Gehry utilizó en su propia casa, anticipándose a éste en 30 años. En la medida en que la puerta de entrada está enmarcada, no quedan dudas de que ésta es "la" entrada.

Tengo que confesar que recordaba la puerta como central pero una rápida ojeada a mis diapositivas confirmó a que, por supuesto, está un poco al este del centro. Incluso en una vista más distante, se la ve como "balanceada" diagonalmente por el baldaquino de la parte superior, en el "jardín colgante" de la terraza, que esta soportado por dos columnas, una bastante alejada hacia el lado oeste y otra absolutamente central. Hay, por supuesto, una tercera columna hacia la pared este, pero ésta no se alza sobre la terraza. Por supuesto según las reglas clásicas, no se debería usar nunca una columna central pero, como lo encontramos en una exploración posterior, esta configuración de tres columnas en línea se repite hacia atrás casi hasta el límite norte. Tampoco recordaba cuán agudo era el ángulo de 45° en la fachada, pero esto se manifiesta muy claramente una vez que se ha entrado en el sitio. La misma puerta, pintada en un azul mediano, es la primera indicación del esquema colorístico de Le Corbusier, mucho del cual fue omitido luego. Otras puertas están pintadas también en azul, pero muchas de ellas están montadas en marcos de madera, dejados en su color natural protegidos con barniz. Una vez atravesada la puerta uno

se encuentra con la huella de la rampa de Le Corbusier, el primer elemento de su “promenade architecturale” en la Curutchet, sin mencionar el tronco del gran álamo. A la derecha está el garaje, con una suave pared curva y más allá en el fondo del terreno se emplazan los servicios. Las ventilaciones suben desde la caldera contra la pared oriental. Cuando uno ha entrado bajo los consultorios del Doctor, el elemento del frente de la casa, la curva del garaje a la derecha, se continúa tomando la altura del consultorio.

Uno sube la rampa hacia la luz bajo una sorprendentemente pequeña abertura en la losa superior, a través de la cual se eleva el álamo. Justo después de esto se alcanza un punto crucial: el descanso entre las dos alas de la rampa, desde aquí ésta se dobla sobre sí misma. Y aquí uno debe tomar una decisión esencial, entre continuar subiendo la rampa hasta el consultorio o entrar por el hall que está a la derecha a las dependencias privadas. Éste es el único elemento a este nivel que se vincula con lo doméstico y una de las pocas partes de la casa que Amancio Williams alteró del plano original de Le Corbusier durante el trabajo de realización del proyecto. Uno se pregunta, sin embargo, cuántos de los ansiosos pacientes del Dr. Curutchet molestaron a la familia tratando de entrar por aquí. El descanso de la rampa en este punto es en realidad un balcón al vacío en la dirección en la que uno se ha desplazado hacia un pequeño y luminoso pozo en la esquina sudeste de la casa. Hay otro que se le corresponde en la esquina sudoeste, ambos flanqueando la proyección sur de las dependencias privadas.

Pero sigamos sobre la rampa. Está claro ahora que hay una distinción, sin mencionar la separación física, entre la casi cúbica área privada (de la cual ya nos hemos encontrado con la parte más baja) y los consultorios adelante; así nos encontramos en la ruta que tomaría un paciente. Nos aproximamos al ángulo interno en “L”, cuya ala lateral, que sobre el garaje comparte su muro curvo, contiene según el plano de la casa, un cuarto de servicio bastante pequeño con su propio baño. El ala pequeña que contiene estos servicios en realidad irrumpe dentro de los propios consultorios, en la parte más ancha del bloque trapezoidal del frente. En la parte superior de la rampa hay un pequeño puente cubierto por encima de las dependencias de servicio.

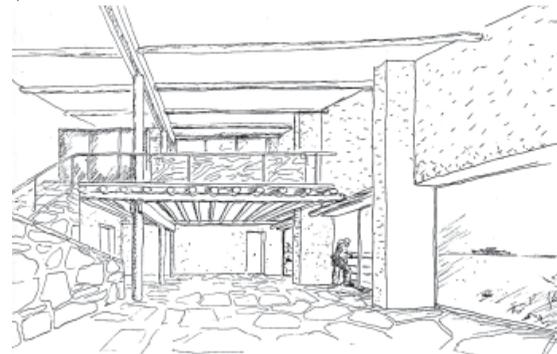
Se entra al consultorio a través de la sala de espera, la que ocupa un tercio de la fachada y desde aquí el consultorio queda a la

izquierda. La irrupción de los servicios y la fachada inclinada lo dividen en dos secciones mayores, sin duda usadas respectivamente como consultorio y oficina. En aquellos días era la oficina de María Celina Bertomeu, secretaria administrativa del Colegio, y mi muy útil anfitriona quien como Curutchet se lamentaba de la radiación solar fuera de lo cual no tenía otras reservas, incluso encontrando ideales a los propósitos del Colegio las premisas proyectuales de la casa.

Lo doméstico, como hemos visto, está representado en el primer piso sólo por un hall, aunque necesitamos su profundidad si vamos a pensar en la casa como cúbica. Toma aproximadamente un tercio del ancho del terreno, apretado contra la pared sur y continúa en una proyección que ya habíamos notado dado que contiene la escalera de la casa. Tal escalera se alza, en este límite sur del terreno flanqueada por dos pozos de luz, continuando la “promenade” a los niveles superiores. Al frente de la caja de escaleras la planta de la casa es virtualmente cuadrada condicionada sin embargo por el patrón de los pilotis (tres por tres) resultando más o menos cuatro cuadrados más pequeños alrededor de un piloti central. Los cuartos en el nivel principal de la vivienda se rotan ligeramente sobre esta columna central desde el nordeste con el comedor abierto y hacia el oeste con el estar, con un lugar de fuego como articulación entre ambos. Los dos espacios comparten la fachada de vidrio que se orienta al norte con sus brise-soleil, el comedor además invade el área sur hacia la cocina cuya alacena avanza hacia el oeste sobre una pequeña sala de música proyectada de un modo abierto desde la sala de estar. Tampoco aprobó Curutchet el, emplazamiento de esta sala en un lugar tan ruidoso de la casa, cerca del estar, la cocina y la escalera.

Hay un acceso desde el estar en su lado oeste, por una puerta, a la terraza por medio de un puente bastante ancho que deja abierto el pozo de luz con el árbol, al este del cual se puede ver una porción de la rampa. Este puente pasa por supuesto sobre los cuartos de servicio y conduce a una terraza de ancho completo sobre los consultorios. Desde esta terraza sin mencionar los consultorios mismos, se tiene una vista espléndida del Paseo del Bosque, un refrescante espacio verde, un verdadero parque. Hay un espacio abierto sobre el límite del estar, una doble altura hacia el nivel de dormitorios, hasta cuya altura se alza el baldaquino de la terraza, soportado por dos columnas en la línea central de la grilla y dos desde la fila oeste de pilotis.

Casa Errazuris, Zapallar. Obras completas, vol. 2



La organización en el nivel de dormitorios es otra vez diferente, a pesar de haber varios "datos fijos" desde el nivel inferior incluidos el vacío, la caja de escaleras las columnas y los conductos. Para alcanzar este nivel se continúa escaleras arriba entre los dos patios traseros, así se llega a una de las más asombrosas piezas de diseño de toda la Oeuvre de Le Corbusier: dos paredes convexas curvadas tanto como para tocarse cada una con la caja de escaleras a través de una puerta. Estas paredes curvas, encierran baños como en otras casa previas tales como la Stein de Monzie en Garches, la Citrohan en la Weissenhof de Stuttgart. Le Corbusier había construido paredes curvas en los límites de los baños para aprovechar al milímetro es espacio. Estos baños debieron ser más elaborados, con curvas más extendidas, no sólo en torno a los artefactos en sí sino cada uno como unidad, sin embargo como Lapunzina sugiere, éstos fueron rectificadas por Ungar, quien tomó la obra luego de Williams. La puerta oeste conduce al dormitorio principal, en realidad un balcón sobre el vacío del estar, contiene un placard bastante amplio que contiene la columna central. Este recurso de balcón-dormitorio que mira al espacio de dos alturas del estar, se encuentra en muchas de las casas de Le Corbusier desde la Citrohan hasta las repetidas Unidades como la de Marseille. Han habido muchas suposiciones sobre su origen, tales como el estudio de artista tradicional de Paris: dos niveles con una gran ventana y un balcón en el fondo con cocina en la parte inferior y dormitorio en la superior. Un candidato bastante probable parece ser Au Pied a Fouet, el pequeño restaurante parisino del cual Le Corbusier era cliente, en la misma rue de Sèvres donde tenía el estudio.

La puerta oriental, según nos aproximamos desde las escaleras, se abre en un cuarto mayor con camas gemelas que toma todo el lado este del piso. También tiene un amplio placard que encierra los conductos que provienen del cuarto de calderas. Hay un detalle no corbusierano contra la pared sur: una cómoda construida in-situ atravesada por una columna justo detrás del frente de una cajonera la cual no tiene posibilidades de ser abierta. El tercio central de este nivel hacia el lado norte, algo forzado por la apertura al piso inferior, está tomado todavía por otro dormitorio para invitados o posiblemente otro estudio, que contiene, detrás del placard del dormitorio principal, el conducto de la chimenea del piso bajo. Como Lapunzina nos cuenta, Ungar (el sucesor de Williams) quería sacar la pared de altura completa entre este dormitorio-estudio y el vacío, destruyendo así la total privacidad

del cuarto principal, abierto como estaba al espacio vertical del estar y además así horizontalmente también al dormitorio-estudio también abierto al vacío. Curutchet sin embargo recuperó su privacidad colocando lamas verticales que dan, sino aislamiento acústico, sí visual.

Como los espacios del estar y el comedor del piso bajo, estos dormitorios en el nivel superior tienen sus ventanas de piso a techo sin mencionar sus brise-soleil, casi idénticos a los de la fachada de los consultorios y la terraza, excepto que, dado que en este punto la casa esta entre paredes ortogonales, en lugar de a 45°, las celdas están ligeramente más apretadas. Hoesli sugiere que sus cálculos para la fachada podrían haberse aplicado aquí pero los resultados no habrían sido igualmente satisfactorios. Sin embargo y con seguridad muy pocas casas urbanas de esta complejidad han sido proyectadas como para que todos sus espacios, cualquiera que estos sean, tengan vista directa al verde, como es el Paseo del Bosque, desde los consultorios, la terraza, los espacios de estar orientados al norte e incluso los dormitorios. E incluso desde algunos de estos la vista del árbol y en la parte de atrás de la casa, incluida la escalera con esos pequeños pero vitales pozos de luz.

Muchos estudiosos, incluidos Corona Martínez y Lapunzina han sugerido que la Curutchet representa una transición entre las casas tempranas de Le Corbusier y las tardías. Lo que tal vez no sea bastante plausible en la medida que las que siguieron inmediatamente fueron la proto-brutalistas Roq et Rob en Cap Martín (1949) y la todavía más brutalista Jaoul Houses en Neuilly (1952-53). Difícilmente tenga alguna correspondencia con su particular tendencia a las paredes de ladrillos gruesos, delgadas bóvedas y ladrillos vistos que aplicó en la casa de fin de semana en Vaucresson de 1935 y continuó en la casa Fueter en el lago Constanza en 1950. El arquitecto de la obra de las casas de Neuilly, Jacques Michel, me contó que así como el los años '30 Le Corbusier había experimentado con brise-soleil, estas casas eran sus primeros intentos con sistemas de energía pasiva, con los que pensaba continuar. El mismo Michel en realidad lo hizo, después de la muerte de Le Corbusier, desarrollando entre otras cosas la pared solar Trombe-Michel.

Por supuesto para Le Corbusier había sido una rama paralela, comenzada en la casa Errazuris de Chile, de casas simples y

“vernaculares” construidas por artesanos locales, con materiales del lugar, tales como La Tremblade cerca de Mathes (1935), las casas diseñadas para el Payrissac un establecimiento agrícola cerca de Cherchell en Argelia del Norte (1942), la primera Jaoul House (1947) con su construcción de troncos, y el conjunto La Trouinade en Le Sainte Baume (1948) con bóvedas catalanas propiamente dichas, sin mencionar la casa para Mme.Mandrot.

Los únicos candidatos a ser “influenciados” por la Curutchet en la obra tardía de Le Corbusier parecen ser los diseños para Ahmedabad en la India, especialmente la Millowner’s Association (1954) y la casa para Manorama Sarabhai (diseñada en 1951 y construida en 1955) y la Shodhan (1956). Pero éstas, en una situación de implantación aislada, son mucho más complejas en su diseño que la Curutchet.

El Millowner’s Association Building de 1954 es quizás el ejemplo más cercano en término de convenciones de diseño a la Curutchet, sin embargo más que una casa individual con consultorio es un edificio público bastante grande, bastante más complejo que las casas de Ahmedabad, ciertamente más que la Curutchet, conteniendo una más amplia variedad de espacios. Pero, como la Curutchet, tiene útiles brise-soleil diseñados según la orientación. La aproximación es curiosamente monumental, consistiendo en un sendero largo y recto para peatones que continúa como una rampa considerable, con casas para personal a la izquierda del sendero, detrás de un muro pantalla curvo y un importante espacio para estacionamiento a la derecha desde el cual, dos niveles de escalera con descansos cuadrados paralelos a la rampa permiten la entrada directa al edificio. La rampa y la caja de escaleras pasan a través de una abertura de toda la altura en la fachada, único quiebre hacia el oeste el cual por otra parte, tiene como fachada un gran brise-soleil, similar al resto salvo por las pequeñas paredes por las que está formado (Aldo Rossi llama a estas paredes “septa” en el conjunto Gallarate de Milán) Estas paredes están dispuestas a 45° y así sombrean el edificio especialmente del sol del noroeste.

La entrada es en el nivel 2 sobre un basamento de servicios y la planta se puede leer como con tres “bandas” desiguales, muy distintas en ancho (la central es más de dos veces el ancho de las otras dos) y separadas entre si por filas de grandes y espaciados pilotis circulares. La banda más baja y una porción bastante am-

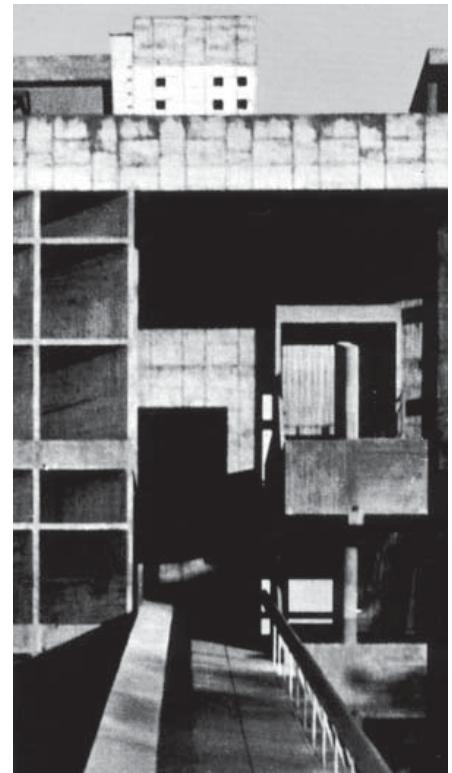
plia de la central, están destinadas al hall central, al cual se accede por escaleras desde el estacionamiento aunque la rampa llega al piso superior. El hall está interrumpido sólo por esculturales servicios adosados a la caja de ascensores en la banda central, a aproximadamente dos tercios de la profundidad desde la entrada. El hall de entrada en si mismo está abierto al final a un restaurante poligonal aislado con una cubierta inclinada. Los ascensores tienen un lobby bastante amplio y la banda superior de la planta de accesos está destinada a dos oficinas de planta libre.

El nivel 3, que se alcanza por rama y escalera, tiene un hall mucho más pequeño, la banda más baja está destinada casi exclusivamente a oficinas para el presidente, el vicepresidente y sus secretarios. La banda central mantiene por supuesto, la caja de ascensores y detrás de éstos, un bloque de baños esculturales separados y espacios de espera para visitantes. Hay algunas oficinas lineales cerca de la entrada y, en la banda superior, un salón de conferencias para la comisión directiva y detrás de éste uno mayor para una subcomisión. Ambas tienen mesas esculturales y la de la subcomisión tiene una en forma de "U" distorsionada.

El nivel 4 es bastante más abierto. Están, por ejemplo, la caja de escaleras con los baños "esculturales" por detrás y además un vacío sobre la rampa de accesos. La banda inferior contiene un guardarropa "escultural" con un bar y un vacío con escalera en forma de "U" al piso alto. La mayor parte de la banda superior y parte de la central están ocupadas por una sala de conferencias con forma de "estómago", un poco como el Philips Pavillion para la exposición de Bruselas de 1958, adosados a éste un grupo de baños esculturales. Las paredes son dos pieles de ladrillos con una cámara de aire entre ellos y está aislado en el interior con paneles de listones de madera. Hay una columna, dentro de la sala, que se alza desde la plataforma en la fila que en otros pisos se encuentra en esta posición pero que aquí tiene dos columnas desaparecidas y la última se aloja fuera de la sala. El nivel 5 consiste mayormente en vacíos sobre el piso bajo. El techo, en este caso, no es tanto un tendido de sombra como un cuenco vuelto hacia arriba que intenta juntar agua para refrescar y proteger el hormigón del recalentamiento y el cuarteo.

La fachada oeste, como hemos visto tiene sus profundos y diagonales brise-soleil, en tanto que el de la fachada este es menos profundo y más convencional. En ambos casos, dice Le Corbu-

Milloowner's Association, Ahmedabad. Obras completas vol.6.



sier, (Oeuvre Complete 6) el brise-soleil está cubierto con madera mientras que las paredes están terminadas con láminas de metal. Las fachadas norte y sur, que son mayormente ciegas, están hechas de "brique brute", lo que significa sin revocar.

La Villa Shodan fue diseñada en 1951 pero comparte menos detalles con la casa Curutchet que la Millowner's Association incluso el brise-soleil está muy comprometido. Es algo más que cuatro cuadrados: seis medios niveles de altura con un gran anexo en el nivel de suelo para garages y personal con los dormitorios de la familia en la planta superior. Los piloti son ahora rectangulares e incluso mucho más fácilmente integrados con otros elementos estructurales, en tanto que el plan general está dominado por una considerable rampa que se proyecta hacia el exterior del edificio en el lado noreste envuelta desde el nivel de suelo hasta el nivel 3. Existen además escaleras parciales que sirven especialmente a los varios entresijos. Este diseño de tres dimensiones es tal vez el más complejo que Le Corbusier haya alcanzado jamás.

Sería útil, como en el caso de la Millowner's Association describir el plan en término de "bandas". La inferior yace detrás de la fachada nordeste, es bastante estrecha y está separada del resto del plano por una banda aún más estrecha, conteniendo la rampa y una caja de escaleras en línea con aquélla. La "banda" siguiente noroeste de la primera es más amplia que las dos anteriores puestas juntas. Podríamos llamarla la "banda superior". Y más allá de ésta hay una banda más estrecha otra vez, consistente enteramente en verandas separadas por las "septa": estas aparecen, al menos en la planta como parte de un masivo brise-soleil. Debemos pensar, en el caso de la Shodan, en "a la derecha" y "a la izquierda" de una "banda". El nivel de acceso está más o menos completo en la "banda" inferior con, a la izquierda un espacio de entrada con sala de espera y baños y, a la derecha, una oficina. Sobre la oficina, en la "banda" superior, está el área del comedor pero como la cocina está en el anexo, la comida debe ser llevada a través de la oficina. Hay además una escalera bajo la rampa en el punto más cercano a la cava de vinos.

Le Corbusier denominó al siguiente nivel "1 bis", y la "banda inferior" empieza con un vacío sobre el hall de entrada. Más allá hay un cuarto de huéspedes, con escaleras hacia una galería alta con un baño "curvado Curutchet". Rampa y escalera están alineadas en este nivel, conformando así un verdadero "borde" en-

tre las bandas. La banda superior comienza con un vacío sobre el espacio de estar para ser seguido por una pequeña biblioteca y, más allá de ésta, otra vez un muro ciego con un vacío sobre el comedor más allá de él. Este nivel también tiene sus verandas, divididas por “septas” con excepción de que hay una más de éstas en línea con la pared entre la biblioteca y el vacío.

El nivel 2 es más complicado: la banda inferior comienza con un vacío, sobre el hall de entrada y luego, detrás de una pared, un vacío sobre el dormitorio doble, el cual posee su propia galería. Detrás de éste tenemos otro dormitorio, más modesto, con escaleras, otra vez, hacia su propia galería pero con poco más que una bacha a modo de baño. La rampa y la escalera alineadas forman, en este nivel, una verdadera división de bandas. La banda superior comienza con un dormitorio principal, separado de su baño otra vez por una escalera a la terraza superior. A la izquierda de ésta hay una terraza con un vacío y en este nivel también hay “septas”, otra vez irregulares dado que hay tres verandas estrechas a la izquierda y dos de ancho normal a la derecha, todas éstas están, según los dibujos, generosamente sembradas.

El nivel 2 bis de Le Corbusier es más simple: una alternancia, en verdad, de vacíos y terrazas.

La rampa llega a la terraza con un vacío a la izquierda y un muro lleno a la derecha, más allá del cual está la parte superior del dormitorio inferior con su propia terraza, la que se alcanza por escaleras. La banda superior comienza con un vacío con una terraza detrás que se alcanza con una escalera desde el piso bajo. Este nivel también tiene verandas y “septas”, otra vez muy irregularmente espaciadas ya que hay tres verandas estrechas a la izquierda y una bastante amplia (alrededor de la mitad del ancho de la villa) a la derecha.

El nivel 3 otra vez alterna vacíos y terrazas. La banda inferior comienza a la derecha con vacíos abiertos hacia diferentes niveles. Hay una terraza sobre el lado derecho en la que se apoyan un tanque de agua y un servicio contenidos en una forma escultórica “a lo Curutchet”. Hay una terraza alineada con la rampa y la banda superior comienza también con una terraza, la cual avanza sobre el área de verandas y tiene un muro sólido bastante más protector que cualquier brise-soleil. Más allá de esta terraza hay vacíos que contienen cajas de escaleras y más terrazas. Sobre todo esto hay un techo plano: un “parasol” para todo el edificio.

El estar tiene sus propias y particulares ventanas: paneles individuales de vidrio, ajustados a dimensiones "modular", diseñados de manera que podría parecer aleatoria, se hacen eco claramente de otro esquema de Le Corbusier, contemporáneo a éste: la Capilla en Ronchamp. Se puede ver desde el exterior que, a diferencia de la Curutchet, la villa Shodan no tiene brise-soleil regulares. Las fachadas más vulnerables que posee son, claramente, la del sudeste y la del sudoeste y la del suroeste es bastante ciega. El techo actúa claramente como parasol mientras que las fachadas como un todo son bastante opacas, con la salvedad quizás, de las noreste y sudoeste que se encuentran en un ángulo francamente abierto. Lo más parecido a un brise-soleil normal se encuentra en el lado oeste de la fachada sudoeste donde los dos pisos superiores tienen tres verandahs cada uno, con su "septa" divisoria, uno sobre otra.

Entonces pareciera que Shodan, comparada con Millowner's Association está más lejos de la Curutchet y que este movimiento continua con la Maison d'Habitation Sarabhai. Ésta consta de cinco pabellones, comenzando con un pequeño bloque de servicios hasta la Maison Sarabhai propiamente dicha: en realidad son dos grandes bloques ligados por la casa del guardián y un

REFERENCIAS:

- Benton, T (1987) *The Villas of Le Corbusier, 1920-1930*. Yale U P, New Haven y Londres.
- Boesiger, W (ed) (1972) *Le Corbusier*. Thames & Hudson, Londres, Artemis Verlag, Zurich.
- Casoy, D (1991) "Le Corbusier el La Plata: Entrevista al Doctor Curutchet" in " in Perez Oyarzun, F (ed) (1991) *Le Corbusier y Sudamérica: Viajes y Proyectos*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Corona Martinez, A (1991) "Algunas observaciones sobre la Casa Curutchet en La Plata y el rol de las Casas Particulares en la Obra de Le Corbusier" in Pérez Oyarzun, F (ed) (1991) *Le Corbusier y Sudamérica: Viajes y Proyectos*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Curtis, W (1986) *Le Corbusier : Ideas and Forms*. Rizzoli, New York.
- Gresleri, G. editor y traductor con anotaciones en italiano (1987) *Voyage d'Orient: Carnets*. Fondation Le Corbusier, Paris and Electa, Milano. Reprinted with notes in English (2002) Mondadori Electa spa, Milano
- Lapunzina, A (1997) *Maison Curutchet*. Princeton Architectural Press, New York.
- Jeanneret, C E (1910) "Carnets de Voyage" in *Le Feuille d'Avis, La Chaux de Fonds*. Reprinted, ed Petit, J (1966) as *Le Corbusier, Le Voyage d'Orient*, Fondation Le Corbusier and Forces Vives, Paris. Editor y Traductor Gresleri, G (1984) *Le Corbusier: Viaggio in Oriente (lo inédito de Ch. E. Jeanneret fotógrafo y reportero)* Fondation Le Corbusier y Marsilio, Venecia. Editor y traductor Zaknic, I y Pertuiset, (1987) *Le Corbusier: Journey to the East*, MIT Press Cambridge, Massachusetts y Londres.
- Le Corbusier (1930) Precisions sur un Etat Present d'Architecture et de l'Urbanisme*. Cres et Cie, Paris, Trans Aujame, E S (1991) as *Precisions*. M I

estacionamiento. La construcción, diríamos “post-Jaoul” con paredes de “brique-brute” tiene aberturas bastante grandes, salvadas por vigas que permiten afrontar una planta bastante abierta y bóvedas catalanas auténticas de “tejas delgadas montadas en argamasa sin encofrado” recubierto con una capa de ladrillos. Las bóvedas están inclinadas para tomar los vientos dominantes y sus extremos sur están protegidos por fascias, que actúan como brise-soleil . Le Corbusier estaba muy conforme con el modo en que había sido cubierto con tierra para producir frondosos jardines. La estructura se repite en el primer piso sobre el ala este para alojar los dormitorios. Ningún lugar dentro del plan recuerda el diseño de Le Corbusier para Curutchet.

Entonces, parece que de los edificios en Ahmedabad el primero, la Villa Shodan diseñada por primera vez en 1951, se corresponde en muy poco con la Curutchet, mientras que la siguiente, la Millowner's Association de 1954 tiene muchos más rasgos de Curutchet que las otras: la trampa, los brise-soleil , los baños escultóricos. La última, la Maison Sarabhai de 1955, con su “brique-brute”, sus arcos poco peraltados a lo Jaoul, no tiene asociación con Curutchet en lo absoluto. Lo cual no disminuye el interés de la Casa Curutchet, la cual es una de las mejores casas de Le Corbusier.

Traducción: María Elisa Sagües.

T Press, Cambridge, Massachusetts y Londres.

Le Corbusier (ed Boesiger,W and Stonorow, O) (1929) Oeuvre Complete vol 1: 1910-29

Le Corbusier (ed Boesiger,W) (1935) Oeuvre Complete vol 2: 1929-1934

Le Corbusier (ed Bill, M) (1939) Oeuvre Complete vol 3: 1934-38

Le Corbusier (ed Boesiger,W) (1946) Oeuvre Complete vol 4: 1938-46

Le Corbusier (ed Boesiger,W) (1953) Oeuvre Complete vol 5: 1946-1952

Le Corbusier (ed Boesiger,W) (1957) Oeuvre Complete vol 6: 1952-57

Todas reimpresas en 1999, Birkhauser Publishers, Basel, Boston, Berlin

Le Corbusier (1965) A Haute Voix Le Corbusier un Genie: Nous Legue son

Testament Spirituel..Realisations Sonores Hugo Desalle, 27-8-65 Liernur , F y

Pschepiurca , P (1991) “La Casa Curutchet: Crónica de su Gestación..” en

Perez Oyarzun, F (ed) (1991) Le Corbu-

sier y Sudamerica: Viajes y Proyectos. Pontifica Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

Schezan, R (ed) (1996) Adolph Loos: Architecture 1903-32 con introducción

de Frampton, K y descripciones de edificios de Ross, J. Monacelli, New

York. ambient en Alemán, Residenx, Salzburg.

Sola-Morales, I de, Cirici, C y Ramos, F (1993) Mies van der Rohe: El Pabellon de Barcelona. Gustavo Gilli, Barcelona.

Vogt, A M (1996) Le Corbusier, der edle Wilfd. Zur Archaologie der Moderne.

Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft. Braunschweig, Wiesbaden

Trans Donnell, R (1998) Le Corbusier, the Noble Savage. M I T Press, Cambridge, Massachusetts y Londres.

1 Nota del editor: La casa Errázuriz nunca fue construida, según lo indican

las publicaciones de la Fundación Le Corbusier.



Casa Shodan, Ahmedabad. Obras completas vol. 6

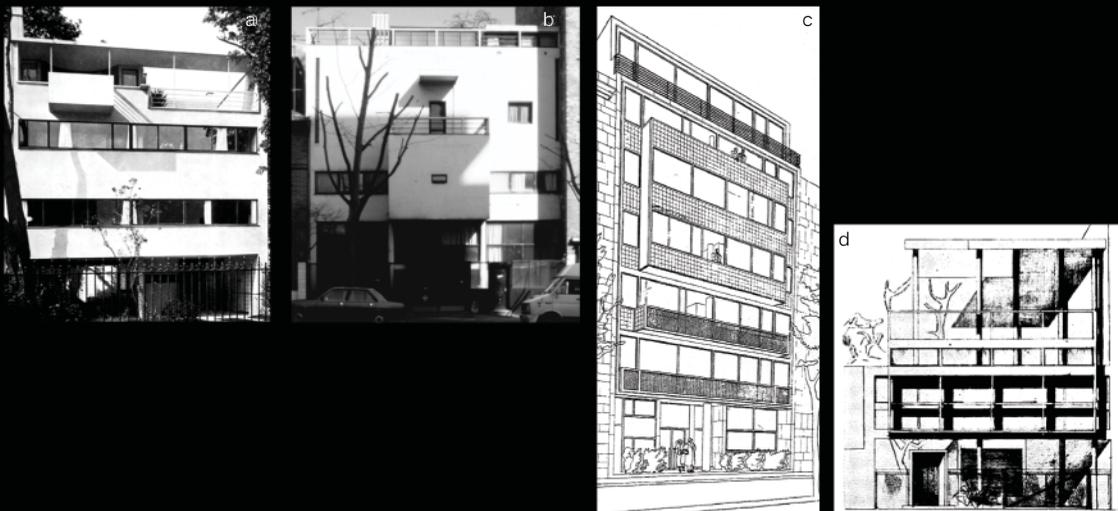
CANNEL vs. CUR LC

Pablo E. M. Szelagowski

Para la Facultad, la casa Curutchet será una fuente inagotable de temas de análisis y reflexión, de temas didácticos y también emotivos que provocarán la constante vuelta a esa casa a la hora de enseñar arquitectura. El valor pedagógico que le asignamos a la obra está directamente relacionado con uno más amplio, abstracto y no menos utilitario, de eficiencia operativa transmitido por Le Corbusier a través de su método de pensamiento y de proyecto.

La obra de Le Corbusier siempre nos ha transmitido ciertos valores didácticos. Pero creo que uno de los más importantes ha sido el de aquella llamada «investigación paciente» a través de la cual forjó su trayectoria, haciendo del proceso proyectual un objeto de investigación y de propuesta (en el mismo sentido rescatamos la actitud de J. Stirling en cuanto al reprocesamiento de la propia memoria proyectual).

figura 1

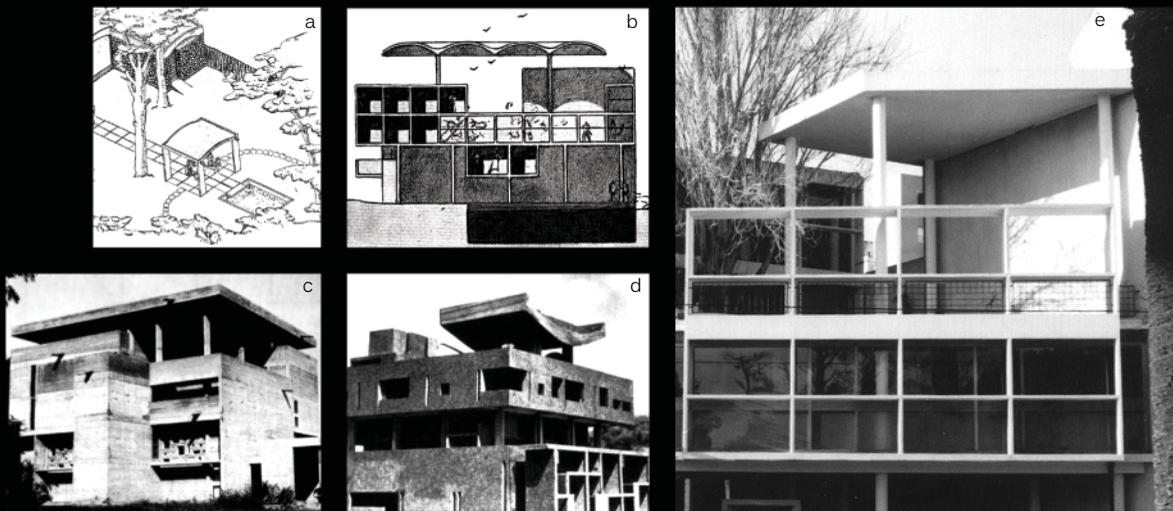


La «investigación paciente» corbusierana se descubre en temas generales y recurrentes (la vivienda colectiva de densidad), en operaciones o estrategias de diseño (la composición purista de los objets trouvés), en postulados propagandísticos sobre elementos compositivos (los cinco puntos de una nueva arquitectura), o en el estudio de sistemas o partes que aparecerán en diversas obras reinterpretadas o transformadas (pilotis, modulator, brise-soleil).

Si existen entonces tales temas, estrategias, y elementos recurrentes, la casa Curutchet es uno de esos sitios en donde poder encontrarlos y explorarlos. Pero preferiría detenerme en aquellos aspectos que no están tan desarrollados o que no se mencionan tan frecuentemente.

Esta casa tiene de particular una situación urbana comprometida, regulada en tres caras por un límite con edificios linderos y una cuarta cara en estrecha relación con un paisaje urbano determi-

figura 2



nado. No son muchos los edificios de LC con estas condiciones, y resulta siempre interesante improvisar la lista de ellos: Casa Cook, Casa Plainex, Armada de la salud, Porte Molitor, Inmueble en la calle Fabert, casa Curutchet. (fig.1)

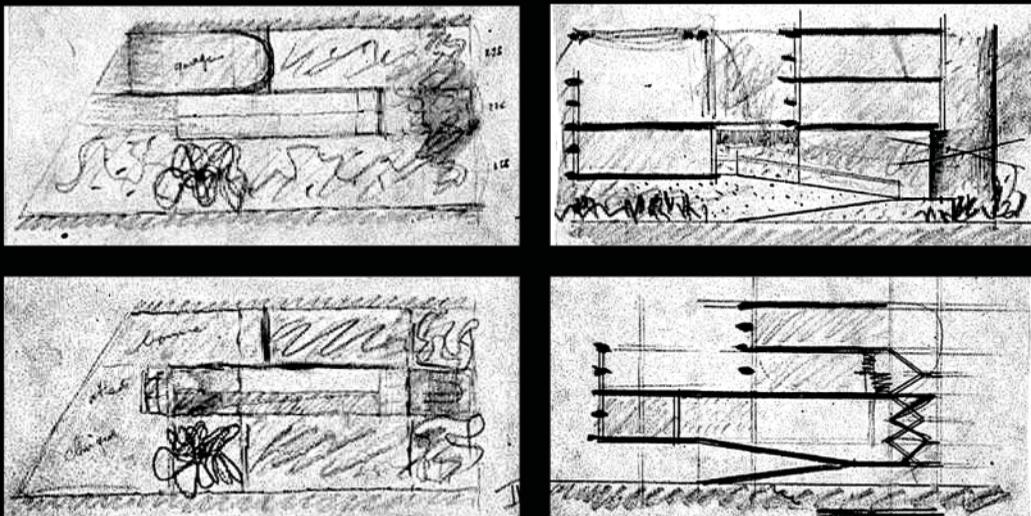
Si persistimos en la idea de realizar un rastreo de aspectos o temas proyectuales presentes en otras obras de LC, y su correlato en la casa en cuestión, puede uno comenzar a descubrir ciertos elementos que a primera vista suenan bizarros, pero que podemos verlos aparecer en otros sitios bajo diversas formas.

Un caso de estos es el baldaquino ubicado al frente, sobre la terraza del segundo nivel. Resulta un elemento extraño por su posición aislada y autónoma en la composición. A pesar de ser un elemento que naturalmente nos derive hacia la arquitectura clásica, no es éste el caso. Es posible argumentar su necesidad en un problema de escala de la terraza, o de la falta de un elemento que atenúe y gane para la casa la presencia de la pared medianera del sudoeste.

Por fuera de su utilidad específica, podemos encontrarlo reformado también en otras obras. Es el espacio del té al exterior en la casa de fin de semana en La Celle- Saint -Cloud; es la cubierta de las terrazas de las viviendas en Pessac y de la casa en Cartago; es el sobre techo superior de las casas Chimanbhai y Huthesing en Amhedabad (extensión de lo realizado en las casas de los peones en Chandigarh); es la cubierta metálica del pabellón del hombre en Zurich; la recomposición de la caja en la casa Shodan

figura 3, Le Corbusier La Plata, Argentina, Villa Curutchet 1949.

- a- Plan 30539 (3) © FLC
- b- Plan 30539 (4) © FLC
- C- Plan 30539 (5) © FLC
- d- Plan 30539 (6) © FLC



y el parasol-techo-anfiteatro-jardín del palacio del gobernador, también en Chandigarh. (fig.2)

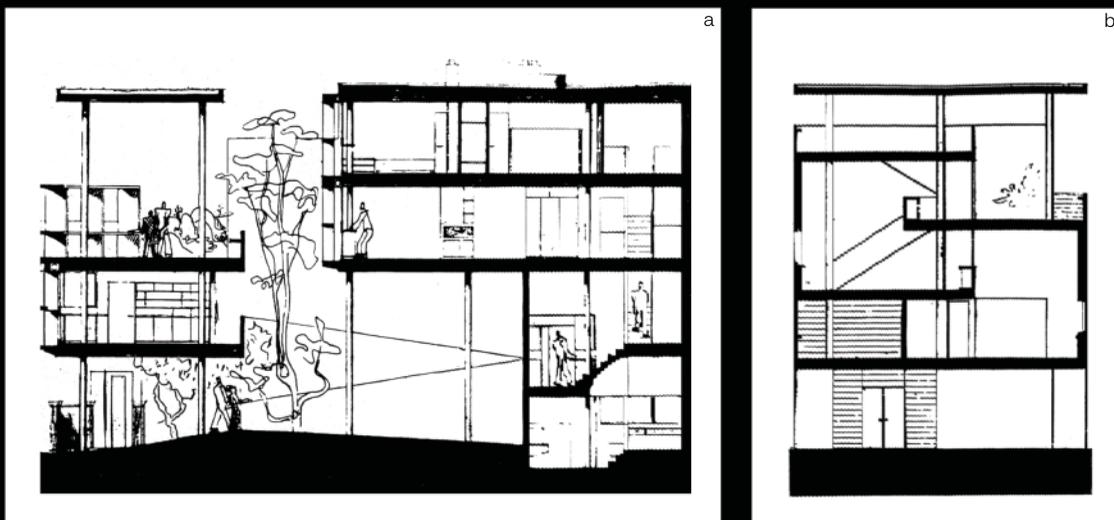
Si realizamos la misma operación con otro elemento como la inclusión de un árbol en la caja arquitectónica, no tendremos tanta suerte. Pero es posible rastrearlo en una temprana versión de la villa Auteil y por supuesto en el Pabellón del Esprit-Nouveau en el que el árbol disfruta del espacio cedido por la racionalidad global.

En los croquis preliminares para la casa Curutchet, es posible ver la intención de LC de comenzar el proceso de diseño con cierta similitud al de la Villa Savoye. Estos dibujos muestran una rampa inserta en el medio de la composición y yuxtapuesta al espacio del automóvil de terminaciones curvas que refleja las intenciones de la planta baja de Poissy. (fig.3)

Por detrás de la rampa y en medio de un jardín que recorre el espacio libre del terreno, se posiciona una escalera que frena la composición en la medianera posterior y resulta un elemento decididamente vertical. Al momento de ver el corte preliminar, es imposible olvidar el corte del primer proyecto de la villa en Cartago, e imaginar que a través de una operación de desplazamiento extendido del mismo se consigue la sección longitudinal de la Curutchet. (fig.4)

Pero el antecedente más directo que se me presenta, es el de la casa para Monsieur X (casa Cannel) de 1929 en Bruselas. Este proyecto poco difundido de LC, posee varios temas en estrecho contacto con la casa Curutchet. Esta casa esta compuesta por dos volúmenes, uno dominante y otro secundario; poseen ambos una alineación

figura 4



longitudinal en un solar estrecho y de características estrictamente urbanas. El garage con una piscina encima componen el volumen adelantado sobre el acceso, como en La Plata lo hace junto con el consultorio, y organiza la procesión hacia el cuerpo principal, compuesto por la casa propiamente dicha. Este cuerpo incluye dos sistemas de movimiento vertical entrelazados, cuyo paralelo en la CC está representado por la relación entre rampa y escalera. Es interesante en sí mismo este diseño de las circulaciones, pues LC quiere con esa divergencia controlar los movimientos principales de los de servicio, en el mismo punto de la planta.

El espacio «indecible» de la planta de accesos rampante hacia arriba en la Canneel y hacia abajo en la CC, son semejantes, del mismo modo que elementos de lenguaje compartidos (columnas y rampa, carpinterías de los servicios). En la planta superior, la casa Canneel contiene aún dentro de la caja, la terraza jardín que en la CC aparecerá como un nuevo nivel 0.00 artificial. En definitiva, los elementos del viejo cuadro purista son los mismos, en una nueva composición. (fig. 5)

Otro tema de rastreo paciente desde la Casa Curutchet puede ser esta composición dual vista también en la casa Canneel. Esta particular forma de construir un objeto con dos componentes se encuentra también con diversas resoluciones, las cuales pueden tener un origen en común. La dualidad está presente (como ya han señalado algunos autores) en la villas Lipchitz y Miestchanin-off, y también en aquel proyecto que incluye una rampa conectora como aparece en la casa Clarke-Arundell.

Pero este tema de la composición dual está bien presente tam-

figura 7



bién en otro tipo Corbusierano. Los bloques como el Pabellón Suizo o el de Brasil en la Ciudad Universitaria de París, o el Centro Olivetti en Rho-Milán, reflejan un modo combinatorio ampliamente desarrollado por muchos arquitectos, en el cual el volumen principal de (desarrollo vertical) «pisa» a un volumen horizontal que hasta puede ofrecer un cambio rotundo en espacialidad y lenguaje. Este modo en particular, desarrollado en varios proyectos y también en la casa Canneel, reflejan un modo que curiosamente ha sido desarrollado en los grandes bloques de vivienda que conforman el tejido central de la Chaux-des-Fonds, pueblo natal de Le Corbusier en Suiza, en el cual desarrolló su obra temprana. (fig.6)

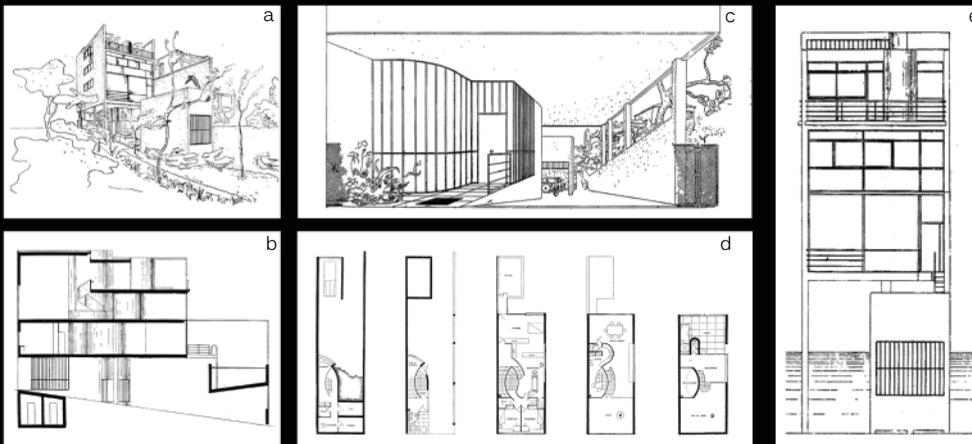


Esta obra tan particular por su composición y elementos, también lo es en algún modo por ser una de las pocas obras realizadas de Le Corbusier por aquellos años. Entre 1938 y 1945 Le Corbusier no construye ninguna obra. Entre 1946 y 1947 construye la unidad de habitación en Marsella y la fábrica en Saint Dié. De 1948 a 1950 sólo construye la casa Curutchet, y a partir de 1951 realiza obras como Ronchamp, Chandigarh, Jaoul, etc. Es decir que en 13 años construye 3 obras y una de ellas es esta casa en La Plata. (fig.7)

Se cumplen 50 años de su materialización y, casualmente de que Le Corbusier fuera distinguido con la Gold Medal de la RIBA. Desde aquí nuestra intención es promover un homenaje a este proyecto tan familiar a la mecánica Corbusierana, pero todavía tan «ajeno» para una conservadora sociedad platense.

Procedencia de la imágenes:

Fig. 1 a, c, d; fig. 2 a, b, c, d; fig. 4 a, b; fig. 5 a, b, c, d, e; fig. 6 a, b, c: Le Corbusier, Obra Completa Les Editions d'Architecture, Zurich. Fig. 3 a, b, c, d; 7 Fondation Le Corbusier, París. Fig. 6e: jcv 2000. Fig. 1b, 2e y 6d: Pablo Szelagowski.



La Casa Curutchet. Un poema arquitectónico de Le Corbusier en Argentina.

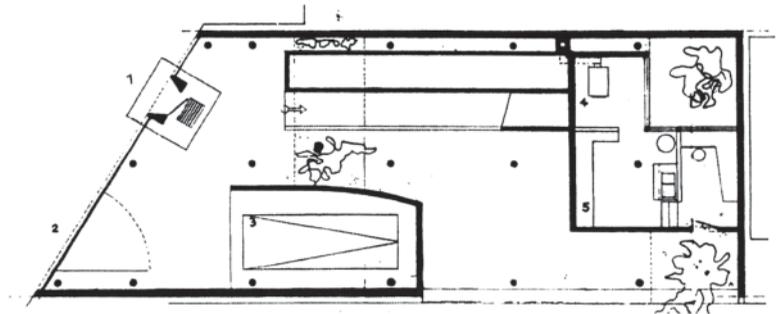
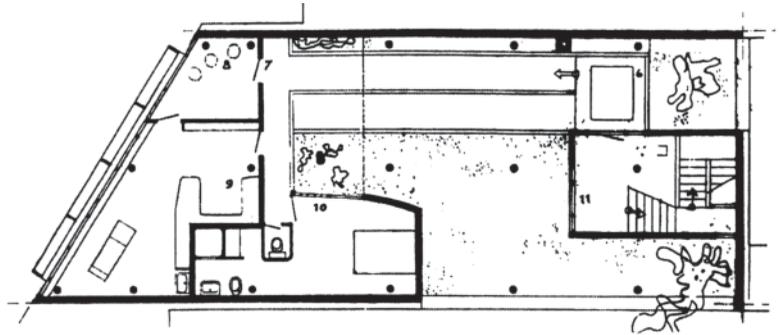
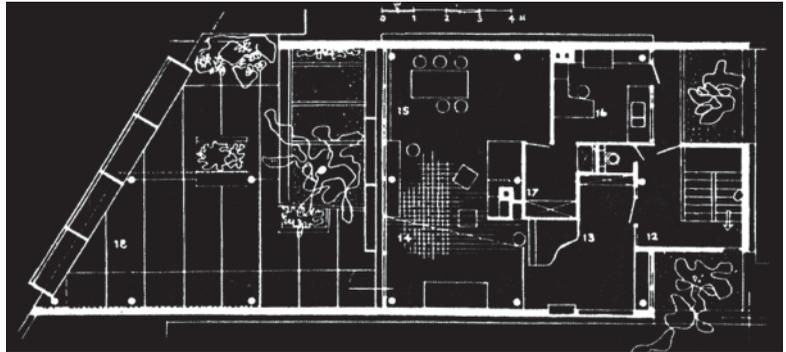
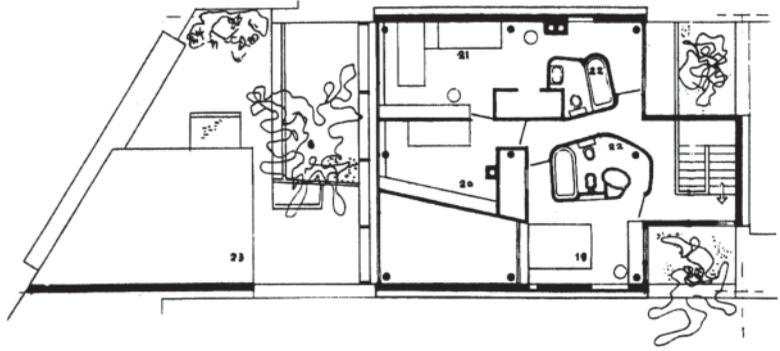
Claudio Conenna

*El presente artículo es un versión ligeramente reformada del mismo publicado en la revista *Arquitectura y Humanidades* perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM www.architectum.edu.mx*



Se trata de una obra significativa de la arquitectura moderna la cual ofrece aportes esenciales en las enseñanzas del Diseño a cualquier ideología arquitectónica. Esta obra existe en la ciudad de La Plata en la lejana Argentina, apartada de los principales centros de producción arquitectónica y eclipsada por el gran volumen de la obra de LC. En la período de proyecto y construcción de la Casa Curutchet (1949-1955), LC estaba desarrollando algunos de los más importantes proyectos de su carrera, aquellos que reafirmarían su lugar en la historia de la arquitectura y el urbanismo. Ch. Norberg Schulz escribió en 1974, que en general, todo el último período de LC, puede considerarse como la realización más importante de la arquitectura del siglo veinte(1). Ante esta reflexión podríamos señalar como período de preludio el lustro dentro del cual se ubica la casa Curutchet circunscripta entre las siguientes obras (2): St. Dié (1946-1951), L'Unité Habitation, Marseilles (1946-1952), Roq et Rob, Cap Martin (1949), Chandigarh Capitol Buildings, India: Secretariat, (1951-1957), High Court Building (1951-1956), Le Maisons Jaoul, Neuilly (1952-1955), y Notre Dame du Haut, Ronchamp (1950-1955). Las obras mencionadas, las cuales, fueron proyectadas y la mayoría de ellas construidas en el mismo período que la Casa Curutchet, eclipsaron naturalmente por su magnitud a la obra en cuestión. Tal vez por ello, los historiadores e investigadores que se han ocupado de estudiar la obra de LC raramente se han referido a ella. Esto obviamente no le quita ni valor ni tampoco niega su trascendencia.

En la casa Curutchet se confirma, no sólo el revolucionario concepto de la arquitectura moderna dado por él mismo sobre la idea de casa: "La maison est une machine á habiter" (3), sino también, su aspecto siempre innovador, capacidad de síntesis y sus destacadas lecciones aportadas en cada obra. No podríamos negar que esta casa es una obra altamente educativa, de gran valor e interés para el estudio y el aprendizaje, tanto a nivel



Esta página. Figura 1: Plantas
 (Le Corbusier oeuvre
 Complète 1945-52)
 Pagina anterior. Figura 2 : Fa-
 chada vista desde la plaza.



Figura 3: Terraza Jardín (toit jardin) detalle.



Figura 4: Terraza Jardín (toit jardin) vista desde el estar de la casa.

general como su implantación, dando respuesta participativa al contexto urbano en la relación arquitectura y ciudad (4) con una fuerte y original idea rectora hasta los niveles particulares de resolución funcional, formal, espacial y tecnológico.

La singular importancia de esta obra radica en que, aún, sigue ofreciendo motivos y respuestas a cuestiones actuales de la arquitectura, y tal vez, sea esto lo más significativo por su carácter de atemporalidad.

Conjuntamente con el análisis compositivo de ésta obra, intentaremos también detenernos en otro aspecto, tal vez más profundo y complejo como es el tratar de entender qué representa para nosotros hoy, en el umbral del siglo XXI, la actividad de LC, -indiscutiblemente uno de los más grandes arquitectos contemporáneos-, con una enorme universalidad y variedad en el campo de las ideas y que ofrece siempre soluciones, tanto en el aspecto técnico como en lo poético en el desarrollo de las mismas.

Repetidas veces LC vuelve sobre el tema de la necesidad que tiene el hombre de belleza, la cual explica de dos modos; primero, como resultado del uso de formas elementales y la proporcionada geometría, y segundo, como resultado de un apropiamiento funcional; vale decir, cuando una cosa es funcional es bella.

Respecto de esta casa podríamos decir lo mismo que sostuvo LC en relación a la Acrópolis de Atenas, "...el aparente desorden del plano sólo puede engañar al profano...".

La funcionalidad del sector de la vivienda no sólo se da por las conexiones horizontales en cada planta y la vertical de la escalera, las cuales, podríamos denominar como comunicaciones físicas, sino también, por la comunicación de orden visual y de función psicológica. No debemos olvidar que la arquitectura debe servir para hacer la vida de las personas más feliz. En la vivienda, esa función de servir psicológicamente se logra esencialmente a través del vacío creado en la planta de los dormitorios sobre la sala de estar. Vacío que, por otra parte, desde el plano superior, amplía la perspectiva sobre la terraza jardín y la plaza. He aquí una razón más de reconocer la importancia funcional de la propuesta en corte.

La idea de recorrido, paseo o promenade architecturale que encontramos en la casa Curutchet ya había sido planteado por LC desde hacía más de dos décadas. El objetivo fundamental era ofrecer dinámica en las visuales durante el recorrido, perspectivas cambiantes con visuales inesperadas y sorprendentes. Se trata de una investigación-resolución sobre el tema de la dinamización espacial (5) en donde se maneja el valor del tiempo como una

dimensión más, para el entendimiento del movimiento del hombre en el espacio. En este caso la rampa, como elemento fundamental del paseo arquitectónico, supera lo estrictamente funcional para crear jeraquizaciones dentro de la relación espacio-tiempo.

En la casa Curutchet, el paseo o la promenade arquitecturale se enriquece significativamente mediante la composición entre los elementos arquitectónicos que se utilizan: los pilotis, la rampa en su recorrido de ida y vuelta, el manejo de planos horizontales de las losas el volumen de la vivienda horadado en su base y el árbol. Toda la composición responde tanto a las condiciones dimensionales y morfológicas del terreno como a su situación de emplazamiento. Además, crea con dichos elementos situaciones espaciales dinámicas, percepciones variadas de visuales y perspectivas, más una consecuente transición escalar y lumínica en todo el espacio de su recorrido con la intención de mover y conmover al hombre que vive el edificio.

La definición del ingreso principal está dado por un elemento simple, un prisma donde se ubica la puerta de entrada, el que se lee claramente por su soledad en el vacío de la planta libre, y nos indica por donde se debe entrar. Es en éste prisma donde se define con rigor de presencia el punto de cambio y de paso de lo abierto a lo semicubierto, de la claridad a la penumbra, del ruido al silencio, de la incógnita a la respuesta, del misterio a la revelación y de la exploración creativa al drama arquitectural.

La planta libre, creada y utilizada una vez más por LC en la que se verifica el sentido de apertura de la misma, permite la integración y la incorporación visual del parque al interior del edificio. La planta libre en este caso concreto, definida como umbral, no fue sino creada con el fin de ganar coherencia funcional y significado espacial al tema del ingreso junto a los elementos que “libremente” se agrupan y se ordenan en ella, como así también, al vacío que se crea como complemento de amplitud debajo de la vivienda en el centro del terreno.

Uno de los elementos más sobresalientes en el diseño espacial de la casa Curutchet es la transparencia, la cual, se podría definir en este caso como cualidad inherente en la organización de este edificio. En su diseño podemos apreciar dos tipos de transparencias(6). Una transparencia real - literal - expresada como premisa principal, con cualidades físicas-materiales y visuales directas, vale decir, como un “mirar directamente desde”. Y, como parte complementaria, se advierte una transparencia a la que podríamos definir como fenomenal (gr. fainomai-fainetai), aparente como exploración y búsqueda más fina y detallada en

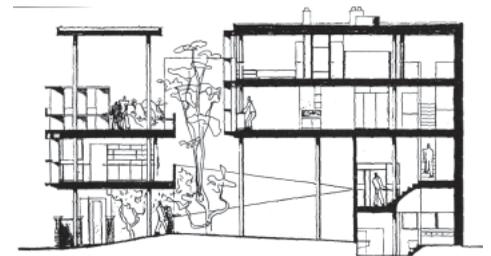


Figura 5: Corte longitudinal (Le Oeuvre Complète 1946-52, volumen 5)



Figura 6: Detalle ingreso.

el desarrollo del diseño de una percepción sugestiva la que se logra haciendo penetrar grandes masas de luz a través de vacíos y aperturas creados ex-profeso para advertir la presencia de un espacio abierto que no se ve directamente, pero se percibe, vale decir, fenoménicamente un “percibir a través de”.

El espacio de la terraza jardín, en el frente de la vivienda y sobre el consultorio, está idealmente pensado desde su ubicación, mirando a las dos plazas que aparecen en primer plano y al bosque en un segundo. Todo un diseño para gozar de los beneficios del cielo, del sol, de la luz, de la sombra y de las visuales. LC explota en el diseño de este edificio la forma y orientación del lote, así como también las condiciones colaterales para conseguir en diferentes niveles las mejores visuales y la mayor iluminación natural. Se trata de una elaborada propuesta de espacialidad que parte esencialmente de la implantación (7).

Podríamos afirmar, que el resultado espacial de esta obra se logra a partir de un sincero y amplio diálogo de opuestos en convivencia perfecta entre sí como: la Matemática y la Percepción, la Razón (lo objetivo) y la Experiencia Psicológica (lo subjetivo), la Geometría y la Irregularidad Plástica, la Restricción y la Libertad, la Unidad (armado-ensamble) y la Rotura (desmaterialización y despegue), el Lleno y el Vacío, lo Opaco y lo Transparente, la Luminosidad y la Penumbra, lo Abierto y lo Cerrado, el Orden estructural y la Variedad Visual, la Ortogonalidad y la Oblicuidad, el Dinamismo y la Estaticidad, lo Real y lo Virtual, lo Expreso y lo Fenoménico.

La situación topográfica del terreno de menos de 200 metros cuadrados de superficie (8) y con tres medianeras, donde se implanta la Casa Curutchet, tiene como característica principal, como hemos dicho anteriormente, la apertura a dos plazas y al bosque. Aparte de considerar que para esta obra el espacio exterior se torna realmente como un imán visual, ya que, desde cualquier parte de la casa se vuelve de algún modo hacia él, podemos señalar como respuesta directa a ello tres situaciones principales de relación Interior-Exterior. Estas se manifiestan más notoriamente, en tres niveles diferentes. La primera en el nivel de ingreso, la segunda en el nivel del Consultorio y la tercera en el nivel de la Vivienda.

El mensaje más importante que obtenemos de esta brillante composición arquitectónica, a partir de, las relaciones espaciales entre el interior y el exterior, es el de responder a las necesidades de orden psicológico-espirituales, además de las eminentemente materiales, técnicas y funcionales.

En el lenguaje formal de esta obra vivienda-consultorio podemos advertir que se conjugan tres de los variados criterios compositivos en la filosofía proyectual de LC, los cuales, podríamos llamarlos influencias, por las cuales, se sintió de algún modo atraído resultándole atractivos a la hora de proyectar y construir. Se trata de las formas puras en la volumetría arquitectónica, la blanca arquitectura del Mediterráneo y la estética maquinista. Con este repertorio formal y sus detalles favoritos, LC resuelve magistralmente en un perfecto ensamble los tres lenguajes por su modo de re-elaboración. En esta elaboración, precisamente, radica el compromiso que siente LC como arquitecto en la creación de un nuevo y propio lenguaje, el cual, naturalmente se apoya en la evolución tecnológica.

En la casa Curutchet, encontramos varios de los signos del lenguaje arquitectónico, con su respectiva función y valor semántico, empleados por LC en la mayoría de sus obras. Además de las cinco "vocales" básicas, pilotis, planta libre, ventana horizontal continua ? fenêtre en longueur, terraza jardín y fachada libre, encontramos también muros curvos y luz cenital (en los baños), puertas pivotantes, brise soleils, rampa, escalera abierta, muro neutralizante y espacios de doble altura.

La geometría rígida en la superficie de la fachada se equilibra con la interpenetración plástica de los volúmenes, que, en conjunto logran un variado y cambiante juego perséptico. Se trata de una obra de arte funcional que refleja el optimismo y la alta ambición de uno de los más grandes pioneros del movimiento moderno. Podríamos afirmar que, en este juego plástico hay un recuerdo de LC de una revisión de carácter Purista ensayada por la década del veinte.

El brise soleil de la fachada principal (del consultorio), que se desarrolla desde el primer nivel sobre los pan-de-verre del consultorio elevándose por sobre el segundo sobre la terraza dando de esta manera, marco, límite y escala, ocupa el centro de la composición total, tanto en vertical, ocupando de los cuatro niveles, los dos centrales, así como, en horizontal despegándose sensiblemente de los laterales. El modo en que se presenta con tanto vacío por los cuatro límites y por detrás, nos da la impresión de estar "suspendido" en el aire.

El brise soleil de la vivienda, al estar apoyado en toda su altura en el volumen construido nos da la impresión de una piel muy calada que cubre la enormemente aventanada cara frontal de su caja arquitectónica.

Las alturas de los brise soleils siguen las proporciones estudia-



Figura 7: La Rampa y la vista del pasaje hacia los servicios.



Figura 8: La Rampa vista desde el ingreso



Figura 9: La Rampa vista desde el patio

das en el Modulor 0,863m., para el nivel del antepecho y 2,260m., para el nivel superior.

La Casa Curutchet tiene un indiscutible valor arquitectónico, tanto en la calidad de su diseño y su materialización como por su importancia en el aspecto histórico-contextual. Por otro lado, las virtudes didácticas que encierra en lo general y particular de su proceso de diseño son válidas para un reconocimiento y estudio más exhaustivo.

Su valor arquitectónico se fundamenta: En primer lugar a) por el modo contextual de implantación como elemento componente de la ciudad, b) por la resolución de la zonificación con una delicada ocupación del terreno considerando las particularidades de cada uno de sus límites, y c) por su elaborada idea rectora en corte.

En segundo lugar a) por la resolución funcional de los temas (consultorio-vivienda) separados e integrados, b) por la riqueza espacial resuelta con singular maestría en un espacio tan reducido y c) por la respuesta volumétrica, considerando dentro de la composición del lleno que implica la arquitectura, el valor del vacío como una variable fundamental para resolver la dimensión psicológica de sus usuarios.

En tercer lugar a) por la plasticidad formal del conjunto b) por el valor individuado que otorga a los elementos constructivos y programáticos de su composición (losas, muros, columnas, escalera, rampa, prisma de ingreso, brise soleils, baldaquino, baños), y c) por el diseño articulado entre ellos, integrando sin unir o separando sin des-integrar, liberando sin anarquizar, jerarquizando sin degradar.

Además del resultado proyectual y constructivo de esta obra, como producto de la resolución material en términos de tecnología, función, espacio y forma, su valor didáctico se encuentra también más allá de ello; vale decir, en el proceso de diseño don-

Notas

1 Norberg Schulz Christian, *Meaning in Western Architecture*, London, 1975, pág. 207.

2 Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1946-52*, Vol. 5, Zurich 1966, y *Œuvre complète 1952-1957*, Vol. 6, Zurich 1968.

3 Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris, 1958, pág. 83

4 Arrese Alvaro, "Le Corbusier y La Pla-

ta", *Summa* 181, Buenos Aires 1982, pág. 38-39.

5 Tomas Héctor, *El lenguaje de la arquitectura moderna*, La Plata, 1997, pág. 159, 177-179.

6 Rowe Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona 1982, pág. 155-177.

7 Pérez Oyarzún Fernando, *Le Cor-*

de LC hace participar a las variables inmateriales de psicología y percepción, de búsqueda e investigación por otros caminos, dentro y fuera de la arquitectura. El hecho de que LC haya realizado esta obra en plena madurez de su vida y su carrera, nos permite decir que tenía muchos más elementos para evaluar y volcar sobre el proyecto, el que más allá de ser experimental, es fruto de la experiencia. En el proceso de diseño de esta obra, no podemos ignorar un proceso investigativo más amplio que incluye, la escritura, la observación de otras culturas, la pintura, la escultura y el de su conocimiento y experiencia a lo largo de tantos años de práctica arquitectónica. El común denominador en los procesos de búsqueda y diseño de LC lo encontramos en el carácter de atemporalidad, con los pies en la tierra adaptándose a cada circunstancia, pero dando respuestas con la mirada en lo alto, despegado pero simultáneamente comprometido con la realidad, con un elevado nivel de pensamiento, crítica y resolución. La amplitud de pensamiento dentro de la actitud dogmática de LC se la podríamos atribuir a su carácter de apasionado viajero-viajero y observador de otras culturas y tipologías arquitectónicas, como proceso de realimentación y consecuente transformación. LC de este modo, se convierte en una especie de apóstol de las naciones que predica el nuevo testamento de la arquitectura, iluminado por un Esprit Nouveau con principios universales y atemporales.

En fin, para concluir este estudio sobre la Casa Curutchet hemos elegido una frase suya, la cual, nos lleva a expresar lo mismo que él expresara cuando comienza su análisis sobre La Lección de Roma:

"...De pronto tu tocas mi corazón, tu me haces bien, me siento feliz y digo. Esto es Bello. Eso es Arquitectura. El Arte entró..." (9)

busier y Sudamérica, viajes y proyectos, Santiago de Chile, 1995, pág. 143. Liernur Francisco - Pschepiurca Pablo, "Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949", pág. 40-55, Summa 243, Buenos Aires (11/1987), pág. 52.
8 Las medidas aproximadas del lote son: (8,90m. ancho perpendicular,

23,50m. lado largo, 17,40 m. lado corto, 10,30m. frente en diagonal)
9 Le Corbusier, Vers une architecture, "... Mais tout à coup, vous me prenez au coeur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis: c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici...", pág. 123.



Figura 10: La doble rampa hacia el ingreso principal y consultorio



Figura 10: Fachada de la Casa.

Maison Curutchet

Earl Miller Stahl, Ana Kasumi Stahl

A los 24 años me recibí con un título en arquitectura de La Universidad de Tulane (en Nueva Orleans, Louisiana, EE.UU. Apenas dos meses después, el estado me avaló con la licencia para ejercer en Louisiana. Así me encontré con la misma autoridad que tenían mis maestros, o los que hasta hace poco lo habían sido. De todas formas, tampoco estaba tan verde: ya había trabajado en el estudio de uno de ellos durante un par de años y había visto con ojos propios lo que era diseñar y construir edificios en la práctica. Además de ese entrenamiento concreto, a los 24 por supuesto contaba también con toda la confianza y el optimismo propios de la juventud. Por eso, cuando me invitaron a dictar una materia, acepté sin titubeos y con gran entusiasmo.

Muy pronto, sin embargo, me di cuenta de que mis ideas acerca de la arquitectura se basaban por completo en el instinto, mientras sería necesario ofrecer explicaciones a los estudiantes. Habría que proveerles alguna construcción lógica con la que podrían medir el mérito de sus ideas nacientes, o por lo menos llegar a darse cuenta de ellas, en cuanto se les ocurriesen. La convicción del instinto no sería suficiente para el caso. Tampoco el fuerte desdén hacia las formas clásicas y el arte aplicado, un sentimiento que poseía en abundancia (aunque una cuota de arte aplicado me podría haber venido bien).

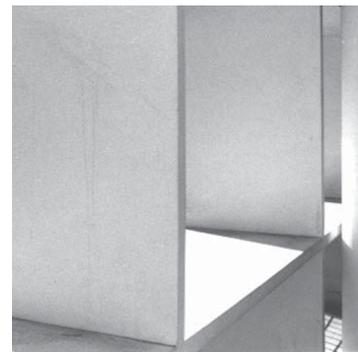
En ese período, había unas cuantas escuelas de pensamiento respecto del diseño en sí que se posicionaban en rivalidad. Quiere decir que había varios exponentes entre los que uno podía elegir: la arquitectura orgánica del señor Wright, por más que estuviera ya en su atardecer, seguía aún como la manera de pensar el diseño en América del Norte; la “Modulor” del gran constructor francés tenía al resto del globo avasallado; el estilo internacional “Bauhaus” había cautivado la comunidad arquitectónica, incluso a los profesores de mi facultad; y la “Más” que era “Menos” había levantado un nuevo museo en Houston, Texas, que era realmen-

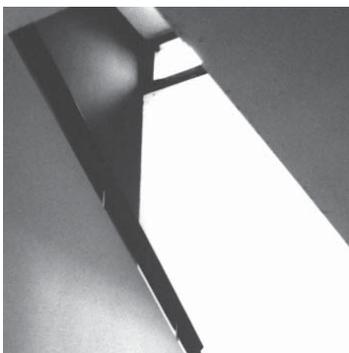


te maravilloso. Todos ellos, desde luego, hacían claro que la arquitectura tenía un propósito moral o por lo menos social, pero ninguno parecía capacitado para la tarea que me enfrentaba en ese momento: enseñar a alguien cómo hacer [aquello], o sea, cómo crear un diseño del que podía decirse que “cantaba”. No, no tanto cómo crear un diseño así, sino cómo reconocer si tal cosa se había realizado, o no. Para ese reto, ninguna de las escuelas de diseño parecía ofrecer una solución.

Entonces, inventé una. No hay ingenio como el que posee una persona de 24 años. Mi invento tuvo éxito y vino muy bien al caso: ofreció a los alumnos lo que parecía ser una fórmula, pero que en realidad era más bien un instrumento evaluativo. Lo más importante era que los hacía pensar en la totalidad de la cosa, lo que un amigo mío llama “la idea en grande”. El concepto era tan sencillo hasta ser casi ridículo: se trataba de buscar comprender cada aspecto de un diseño que uno podía discernir como un patrón en sí – hoy en día hablaríamos de “desconstruir” el diseño o de hacer un análisis “desconstructivista” del diseño – y buscar comprender también que ese patrón, al fin y al cabo, era el mismo que había en los demás aspectos del diseño (y patrones en el diseño). Por eso – al armarse la construcción que era la unión de ellos – todos se armonizaban y se apoyaban mutuamente, y creaban así una poderosa totalidad. Y es esta totalidad el [aquello] a lo que los seres humanos – incluso los estudiantes de una facultad de arquitectura – responden instintivamente.

Pero ¿cómo enseñar eso? ¿Cómo transmitir algo así en un aula, en una materia catedrática? Aquí, me es menester introducir al que fue mi propio profesor – recién llegado de Argentina para ocuparse de la materia del segundo año en diseño – y a los veinte alumnos que estábamos con él ese año. Eduardo Sacriste era un hombre menudo y gentil, hablaba con un tono suave, pero tenía una seriedad muy intensa. De ninguna manera “dictaba”. En lugar de dar cátedra, nos hacía experimentar la arquitectura. Por ejemplo, nos exigía dibujar una sección transversal de Taliesen West con tal extensión hacia norte y sur que llegara a incluir la montaña Camelback y la ciudad de Phoenix. Nos mostró los planos de la capilla Piazzi en Florencia y el edificio de Johnson's Wax y la Villa Savoy, y cuidó que todos fueran dibujados en la misma escala. Nos llevó a la ópera. Nos llamó “queridos míos”. Creía realmente que podíamos comprender la arquitectura, y hasta incluso crear una arquitectura propia. Como consecuencia, llegamos a convencernos nosotros mismos de poder hacerlo – aunque algunos lo podían más que otros.





Mientras aquí ofrezco esta manera de abordar el tema del diseño como una suerte de herramienta para la enseñanza, estoy convencido de que el concepto de los patrones en conjunto – al contrario de los cinco sólidos de Kepler – es el de la realidad, pero en un sentido más profundo de lo que podríamos captar a través de cualquier proceso racional. Por lo que se puede sentir, pero no computar – quiere decir, no es posible lograrlo a través de un proceder de razonamientos, sin embargo sí lo es crearlo y reconocerlo cuando aparece delante nuestro, o mejor dicho, cuando lo experimentamos, cuando estamos dentro de el, cuando lo utilizamos.

Por ejemplo, al entrar en la casa Curutchet, de inmediato uno siente el poder de la composición y un deseo de experimentarla más plenamente. Pero ¿cómo explicarlo – a nosotros mismos en primer lugar, y con mucho más desafío a los alumnos y otros ajenos? ¿Deberíamos ponernos a “desconstruir” (analizar de modo “deconstructivista”) la casa Curutchet, para bien o para mal? Por suerte, alguien más lo ha hecho para nosotros: Alejandro Lapunzina en su libro de tamaño modesto pero de logros impecables, *LeCorbusier's Maison Curutchet* (Princeton Architectural Press, 1997). Lapunzina trata a fondo todos los temas pertinentes – la forma de los componentes; los espacios y los volúmenes definidos por las distintas envolturas; el enmarcar, el esqueleto, los elementos estructurales; las funciones, los usos humanos a tener en cuenta; el movimiento, el pase y las provisiones para controlarlo. Y al final, en el Capítulo 5, en el que la “poesía” de la arquitectura se explora en gran medida, se nos dirige en un tour maravilloso – una *promenade architecturale* – por la “secuencia en capas de los planos verticales” de la casa Curutchet, desde adelante hacia atrás, comenzando con la fachada sobre la calle y el brise-soleil del consultorio, pasando por la entrada en planta baja por debajo del componente del consultorio y el baldaquín arriba, cruzando al lado del aljibe del jardín, pasando por debajo del brise-soleil de la residencia para entrar en el gran volumen de la residencia bien levantada por sobre el nivel de la calle, siguiendo después, más allá de los dormitorios y la cocina, al extremo fondo del sitio, hasta la torre de la escalera a la que entra la luz en rayos desde todos los ángulos. Todo esto lo hace Lapunzina – según él mismo dice – para ilustrar un comentario que hizo Terence Hawkes al articular una definición de la poesía: “la naturaleza poética de una obra no está necesariamente vinculada con su contenido, sino más bien con la manera de disponer sus elementos y organizar las relaciones construidas entre ellos” (El estructuralismo y la

semiótica, por Terence Hawkes, University of California Berkeley Press, 1977).

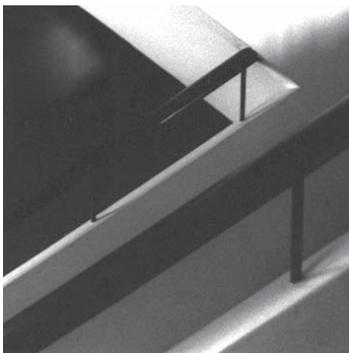
Otros buscan en la naturaleza la fórmula para explicar la poesía de una composición así. Sarah Menin y Flora Samuel, por ejemplo, proponen – en *La naturaleza y el espacio: Aalto y LeCorbusier* (Taylor y Francis Group, Londres, 2003) – que “la naturaleza ofrece un modelo para la armonía y la síntesis que los dos arquitectos (LeCorbusier y Aalto) intentaban recrear o facilitar hasta lo último en sus diseños. Los dos captaban una visión del mundo o una noción del cosmos que proviene de la antigüedad, en la que la naturaleza va y viene como la marea, vagando hacia una armonía que será tal vez siempre difícil pero justamente también, tal vez, más real”.

Y bien. Entonces, ¿qué tenemos por todo ese esfuerzo y análisis? De hecho, la elucidación que hace Lapunzina debe ser de las más exhaustivas que hay sobre la casa. Y respecto del otro tratado, ¿a qué autoridad podemos recurrir más alta que la naturaleza misma para descubrir la fuente del poder de aquel diseño?

Por cierto, siempre está la esencia de la casa Curutchet en nuestras manos – naturalmente – evidente para todos, y entendibles para todos. Sin embargo, cuando se baja el análisis a papel, cuando la desconstrucción se pone en palabras y se escribe, el buen sentido común y la claridad conceptual – aún en el caso de un análisis amplio y detallado – parecen perder su fuerza; terminan siendo demasiado obvios, hasta incluso demasiado sentimentalistas, para hacer lo que deben: dejarnos experimentar.

Creo que la insuficiencia de transmitir por esta vía (la de las palabras escritas) el verdadero poder y el esplendor de aquella pequeña construcción, la casa Curutchet, – o bien de cualquier otra obra de arte – tiene que ver con el hecho de que nuestras mentes – tan de calcular y de concienciar – no son capaces de captar la idea por completo... aunque estas mismas mentes, una vez despertadas, sí pueden crearla y hacerla existir. Como anteriormente sugerí, algunos lo pueden hacer mejor que otros, como algunos también pueden concebir la idea más rápido que otros. Aún así, insisto que se trata de algo que se puede enseñar – o “engendrar” (acaso sería una mejor elección de palabra para el caso). Y se puede porque el crescendo que nace de la unión de todos sus elementos, aún siendo intangible, es una experiencia concreta y poderosa, inconfundible por la satisfacción que produce – y que le llega a cualquiera de nosotros. No importa lo difícil que es explicarlo racionalmente.





Introducción:

por Ana Kasumi Stahl

Earl Miller Stahl es mi padre. Como arquitecto ejerce en los EEUU desde 1955. Apenas se recibió, fue en barco a Japón para explorar la experiencia de vivir en espacios diseñados y construidos con una sensibilidad tan diferente como la japonesa. Luego de tres meses en un austero templo en Kioto, volvió a los EE.UU. y a las actividades convencionales de la profesión en occidente: construir según pedían los clientes e indicaba el estado, y dar cátedra según pautaban las autoridades universitarias. Pero siempre encontraba la manera de transmitir algo más allá de lo pautado, o ver en lo pautado nada más que un marco que en definitiva invitaba a que uno explorara más allá de sus bordes.

Hacia finales de los años 50, ocurrió una catástrofe en Japón que a su vez dio lugar a grandes oportunidades para él y para su manera de buscar apreciar “aquello” que hace que un diseño pueda “cantar” y dar placer en su construcción y en su uso. El evento fue el incendio premeditado del Templo de Oro, uno de los más antiguos y más reconocidos por su belleza. Mi padre solicitó una licencia de sus tareas convencionales para ir a presenciar la reconstrucción que se haría a la manera antigua y durante casi un año.

Entre todos los nombres de obreros y artesanos que participaron en la reconstrucción, está el de mi padre también tallado en uno de las vigas del templo. Dejó su nombre grabado ahí. ¿Qué trajo de aquella experiencia? No sabría yo decir. Pero lo que sí sé, es que mi padre vino de allí ese año ya como “padre” de otras cosas y otros caminos en la vida – había podido acercarse a los instintos de los grandes maestros orientales de siglos atrás, supo combinar la experiencia con la de las escuelas de diseño moderno en occidente, y se había casado con mi madre, oriunda de Kioto. Entonces, volvía a su país de origen, los EE.UU., pero en realidad encaminaba una vida dedicada con cada vez más profundidad y acción a elaborar los encuentros entre sistemas diferentes, percibir confluencias y aceptar contrastes, salvar brechas entre culturas, y armonizar elementos que antes aparecían en discordia.

En el año 1995, yo, su hija, rechacé opciones en EE.UU. y en Japón para radicarme permanentemente en Argentina – un país que jamás había visto mi padre, y que tenía presente por haber estudiado con un inspirado arquitecto de Tucumán (Eduardo Sacriste) de visita en Louisiana. Soy escritora y profesora de letras; trabajo en inglés, pero escribo ficción en castellano, con 2 libros

publicados en la Argentina (Catástrofes naturales y Flores de un solo día).

Fue un desafío enorme para mis padres entender lo que hacía yo acá, cómo era el proyecto, de dónde me había surgido hacer algo tan inesperado, y porqué funcionaba bien a pesar de carecer de sentido común.

Finalmente, en el 2002, vinieron a ver este lugar donde vive y escribe la hija. Caminaron toda la capital, y lo que no podían caminar, usaron de todos los modos de transporte: auto, tren, ferry. En el aeropuerto, mi padre – con los ojos brillosos por tanto descubrir y tanto deleitar – dijo: “Sabés, antes de ver todo esto, antes de experimentar lo que es este lugar, no entendía por qué querías vivir tan lejos. Pero ahora sí, entiendo, ahora sí, y te felicito.”

Días antes habíamos ido a La Plata. Fue una especie de misión a cumplir, por él y por mi hermano que también es diseñador, para ver la casa ideada por LeCorbusier. Mi padre se fue con la satisfacción de una misión cumplida, pero también con un plus: se fue con el placer de haber conocido al joven arquitecto argentino que había tomado el tiempo para explicarnos la casa, mejor dicho para guiarnos en experimentar la casa. Creo que mi padre sintió una combinación de alegría y de alivio allí, porque a los 70 años encontró en uno de 35 lo que habrá dado por perdido, avasallado por el régimen actual de ganancias rápidas y marketing: una sensibilidad paciente y abierta que, más allá de los razonamientos teóricos, sabía disfrutar de [aquello] que pudimos sentir – tanto mi padre (experimentado) como también el resto de mi familia (los no arquitectos): la sorpresiva sencillez del placer que nacía sólo por movernos y mirar dentro de la casa Curutchet, un fresco día soleado de junio en La Plata.

Ese joven arquitecto es Carlos Díaz de la Sota, y tuvo la gentileza de recordar a mi padre para la ocasión de homenajear la casa Curutchet en la revista de la facultad. Se agradece muchísimo.

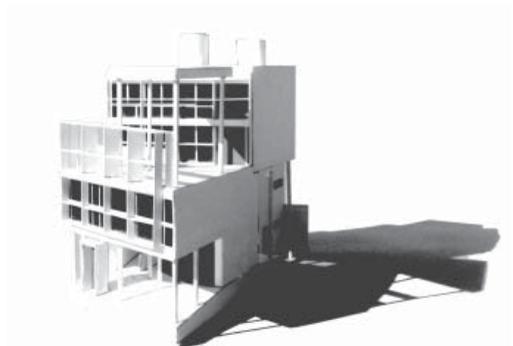


Ana Kazumi Stahl es escritora y vive en Buenos Aires. Escribió *Catástrofes naturales* (Sudamericana 1997) y *Flores de un solo día* (Seix Barral 2001).

Earl Miller Stahl se crió en Louisiana, EEUU. Estudió arquitectura en la Tulane University en Nueva Orleans. Luego de un período con proyectos grandes, culminando en el estadio de fútbol “Superdome”, se dedicó al diseño de cárceles. Ahora, con proyectos realizados en todo EEUU, planifica escribir un libro sobre ese tipo de diseño.

Como volver a construir la casa Curutchet...

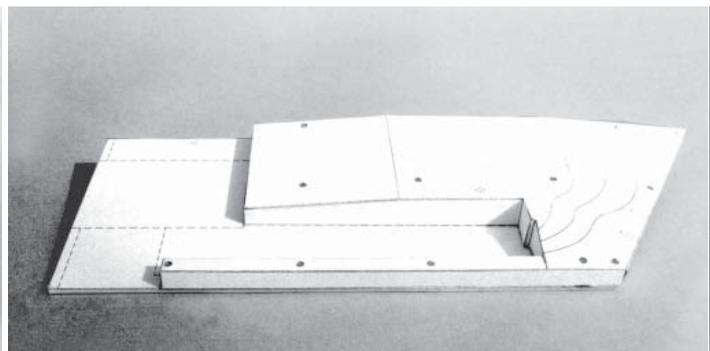
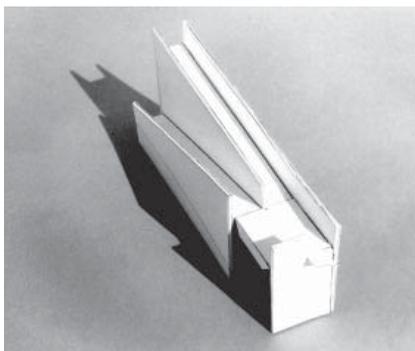
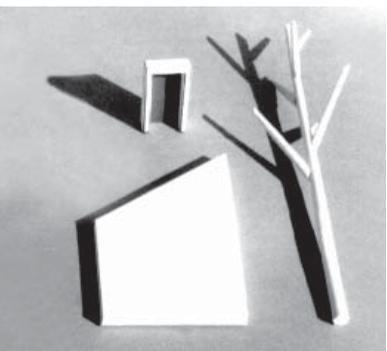
Javier Posik



¿Qué persona no ayudó, intentó, o pudo armar un Cabildo o una Casa de Tucumán de cartulina troquelada del Antejito o Billiken?

¿Quién no puso en su niñez en la repisa de su dormitorio ese edificio medio chueco y desvencijado que miraba antes de dormir?

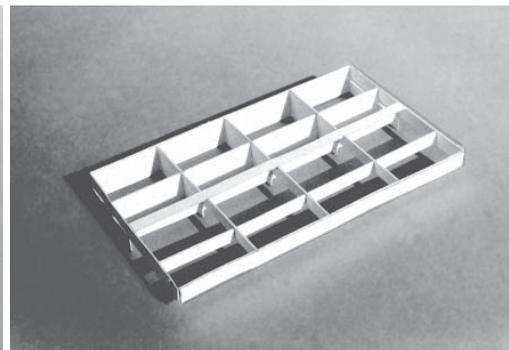
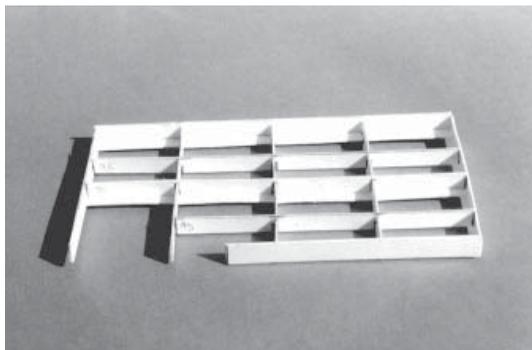
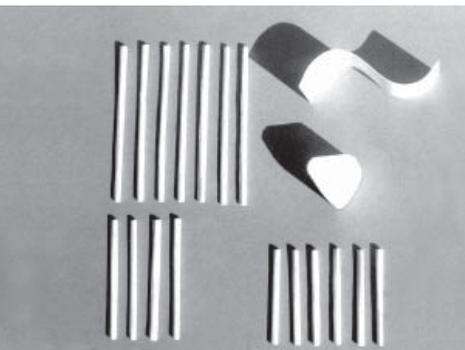
Mi deseo sobre la difusión de una obra arquitectónica de valor cultural universal, creada por el arquitecto paradigmático Le Corbusier, la posibilidad de divulgación de sus cualidades urbanas, artísticas, espaciales y la posibilidad de multiplicar su capacidad didáctica acerca de la Casa Curutchet (1949), fue la razón para que bajo una nueva mirada comunicacional de representación de la obra, transmitir las virtudes que ésta posee. Para ello trabajé en la generación de un modelo tridimensional de papel desplegado para armar, que permitía la posibilidad de componerla manualmente a partir de una transposición constructiva, bajo reglas similares a un juego, que la consubstanciaba desde otras leyes que las del diseño de arquitectura, con un material poco noble en apariencia como es el papel y que conformaba un modelo a escala 1:100 de la citada Obra. Este proceso necesitó de dos etapas:



La primera, fue que a partir diversos métodos y técnicas del uso del papel como un único componente material (como cortar, marcar, doblar, armar, pegar, enrollar, plegar, estirar y superponer), lograr generar un modelo desplegado de la Casa y la cantidad de operaciones necesarias para armarla. El Papel. Ese material flexible que puede adquirir rigidez bajo la técnica del plegado adoptando formas de relativa precisión, pero que también es el componente principal del libro y de los sistemas masivos de edición y llegada al público era un material adecuado. El resultado específico fue un set compuesto por un estuche contenedor, información sobre la obra, autor, e instructivos para armar el modelo. Adjuntos, los desplegados del mismo.

La segunda, lograr la transmisión de la propia naturaleza y temperamento de la obra (a partir del armado del modelo), que se multiplicaría tantas veces como personas se sumen a recrearla. Este proceso de transposición manual tridimensional, similar al redibujo de documentación arquitectónica, da lugar a pensar a cerca de la obra, en sus cualidades adquiridas, sus mecanismos compositivos, sus virtudes y/o falencias, sus mecanismos de interacción y comunicación, sus relaciones contextuales, etc., posibilitando revalorizar una mirada crítica, reflexiva y a la vez descriptiva a cerca de " La Casa ".

Escasos ejemplos similares de diferentes edificios existen en otros países, pero donde o la simplicidad de la obra, o la simplificada imagen de éstos, facilitaba la posibilidad de la reconstrucción del objeto bajo la técnica del doblado de papel. Dada la complejidad que posee la volumetría de esta casa, con un límite de medianeras que impide su apreciación espacial en pequeña escala, compuesta de varios volúmenes relativamente complejos, sostenida de ligeros pilotes, se hacía difícil no traicionar la precisión sobre la realidad del objeto, sus medidas, proporciones, diseño y espacio. Además debería permitir despiezarse

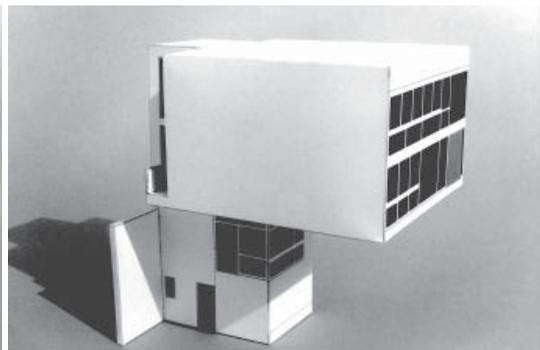
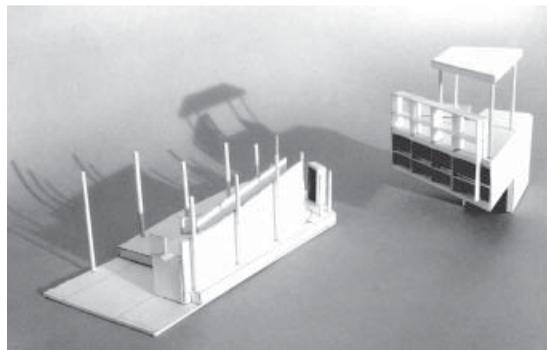
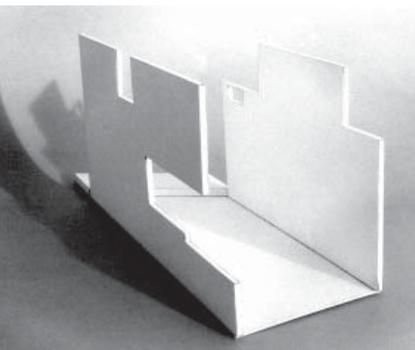


en planos desplegados que conformen los distintos volúmenes sobre la base de técnicas de modificación de un material como el papel, más la posibilidad de ser cortada y armada a partir de precisas instrucciones. Todo esto superaba en complejidad a los distintos ejemplos citados.

Recabé datos con relación a la documentación de planos, modelos tridimensionales convencionales y visitas a la casa, para obtener toda la información necesaria que me permitiera operar sobre la realidad concreta: el estudio de las medianeras como planos con incisiones inducidas, el estudio de las superficies topográficas determinadas por el corte, la comprensión y desmembramiento de cada uno de los elementos arquitectónicos, relevamiento de la composición de las carpinterías, estudio de parasoles, relevamiento de los objetos sobre la azotea, etc.

Sobre el estudio de una maqueta perteneciente a la FAU UNLP escala 1:25 de la casa, comprendí la dificultad de generar un prototipo que contenga las medianeras, que sustentan proyectualmente la inserción en la trama de la ciudad del objeto, en contraposición a la posibilidad de su apreciación espacial, debido a las exiguas dimensiones del solar, para lo cuál el campo de la abstracción, me permitió superar las diferencias: Entendiendo que el modelo se compone de dos elementos: "La Casa" y "Sus Medianeras", parte de éste se puede extraer de sus límites para su mejor apreciación perceptual espacial y por otro lado se muestra a la obra tal cuál es (su subsistencia existencial basada en la inserción en un tejido de ciudad).

Trabajé en el estudio de 12 elementos sustantivos, que se comportaban como cajas, que desplegadas con sus respectivas solapas y dobleces, una vez cortadas, dobladas y pegadas, compondrían las partes que conforman el exterior y espacios semicubiertos de la Obra. Estos 12 elementos a saber: Medianeras, vereda y base de apoyo; Base casa; Vivienda y escalera;



Volumen consultorio; Rampa; Parasol frente; Parasol interno; Columnas; Tanque de agua y lucernario; Árbol; Techo terraza; Puerta de acceso, se construyeron, armaron y verificaron, en sucesivos prototipos, que permitieron lograr los elementos con precisión, que a su vez probados, verificados y corregidos en concordancia entre ellos, conformaron la maqueta de la Curutchet.

Sobre la base del prototipo volumétrico terminado, incorporé a cada pieza, la información gráfica que representan las carpinterías, puertas, solados, y toda descripción auxiliar con sus correspondientes códigos que remitan a la vinculación de partes.

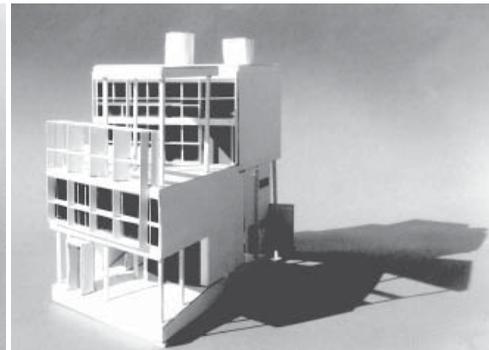
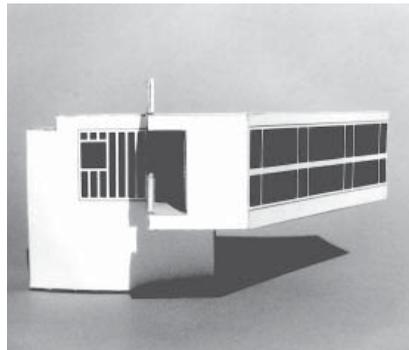
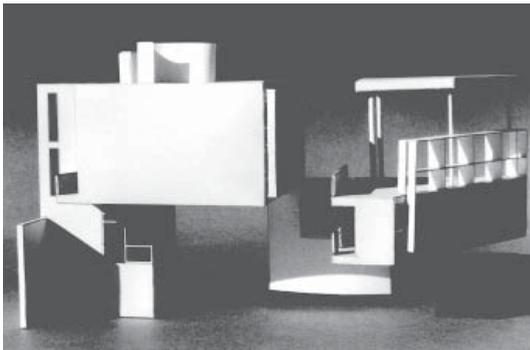
Luego de finalizar la etapa del impulso productivo del objeto, quedó por desarrollar los aspectos comunicativos y de transferencia de conocimientos, que permitirían, bajo un instructivo de operaciones, volver a construir la Casa Curutchet.

Éste manual, basado en el rearmado franco del prototipo, me exigió razonar cada paso desde el comienzo con un extrañamiento sobre el mismo y replantearme el orden de la construcción de cada una de sus partes, numerar cada solapa y borde de cada pieza, la descripción literaria del desarrollo y la secuencia fotográfica de cada una de las partes terminadas, además del desarrollo gráfico del texto, plantillas y diseño del estuche contenedor.

Podría decir que existieron tres estados de resultados sobre el trabajo: en primera instancia, el que hace a la generación de una especie de libro de ilustraciones, o juego, o kit de construcción del modelo. En segunda instancia: la producción para su edición de su fase en serie que hubiese sido imposible si el Colegio de Arquitectos Distrito 1 no hubiese creído, apoyado y difundido el proyecto. En tercera instancia: que las pequeñas maquetas, cuando son armadas por las personas, recrean en progresión, las cualidades universales de la Obra.

Referencias:

Casa Curutchet, Boulevard 53 N° 320.
Victor Velhuyzen van Zanten, The Rietveld Schröder House, escale model design, Rotterdam, The Netherlands.
Le Corbusier, Obras Completas.
Revista Summa N° 107, dic. 1976. Documentación Casa Curutchet.
Revista 2C N° 19, nov. 1981. Documentación Casa Curutchet.
Revista Summa colección temática N°4, 1983. Documentación Casa Curutchet.



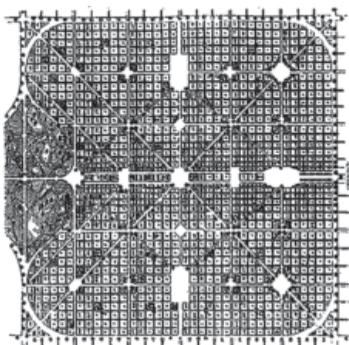
La síntesis del objeto

Arquitectura y ciudad

Álvaro Arrese

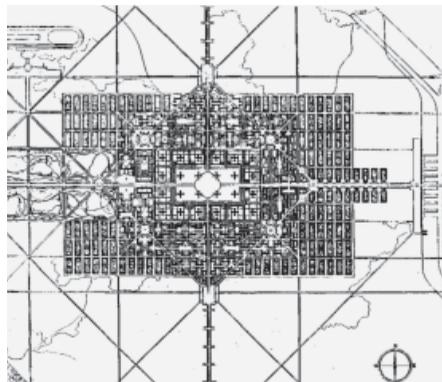
Le Corbusier
EL MODULOR

En toda obra lograda y feliz, yacen enterradas masas enteras de intenciones, un verdadero mundo que se revela a quién tiene derecho a ello, es decir, a quien lo merece.



Pierre Benoit.

Plano de fundación de La Plata



Le Corbusier.

Ciudad contemporánea de 3.000.000 de habitantes. 1922.

La ciudad

El trazado de La Plata parece haber ejercido una fascinación particular sobre Le Corbusier.

Podemos conjeturar las razones de esta fascinación en su organización geométrica, o mejor dicho, en los encantos de su doble geometría, el cuadrado y sus diagonales.

El trazado de La Plata se inscribe dentro de un gran cuadrado, dividido en cuatro menores por el cruce de sus dos ejes ortogonales. Cada cuarto, a su vez, se compone de nueve submúltiplos, también cuadrados.

Esta macrotrama se define por avenidas en forma de bulevares, y en sus cruces se disponen plazas o parques.

Vinculando éstos puntos por medio de diagonales, obtenemos dos nuevos ejes, girados, que producen una particular tensión espacial por la rotura de los cuadrados básicos, a la vez que una unificación, también muy particular, del conjunto de la trama.

Quizá, esto explica al gozoso peatón platense. Un cuadrado tensionado por sus cuatro vértices es el elemento estructural básico. Diagonales menores refuerzan los cuartos iniciales, generando un rombo superpuesto.

Esta estructura guarda similitudes con la del plan de Le Corbusier para su Ciudad de tres millones de habitantes (1922).

Ambos trazados comparten una matriz cuadrada (con el aditamento por Le Corbusier de dos medias figuras sobre su eje principal), la superposición del rombo, un eje monumental a todo lo largo, coincidencia entre el centro urbano y el centro geométrico, igual disposición del Bosque, diagonales, etc.

La utopía de la ciudad ideal y el gusto por las relaciones geométricas alimentan tanto el proyecto de Le Corbusier como el de Benoit, así como la utopía de la villa ideal alimenta el proyecto de la Casa Curutchet.

La vivienda de Le Corbusier en La Plata

Esta casa se ubica, por obra de la casualidad, ya que el terreno fué elegido por el cliente, sobre una diagonal, en un sector donde se superponen las dos geometrías de la ciudad. El loteo de la ciudad está organizado sobre una ortogonalidad básica y es interceptado por las diagonales como y donde éstas se encuentren. El lote es estrecho, aunque tiene la ventaja de enfrentar al Bosque y sobre él, Le Corbusier debía construir la vivienda de un médico y su consultorio.

El partido, visible en el corte longitudinal, definió con claridad dos núcleos (vivienda y consultorio) articulados en vertical por un patio y una rampa dispuestos en forma tal que ambos participen del Bosque. Haciendo que la vivienda, que no es demasiado diferente de las proyectadas por Le Corbusier para sus unidades de habitación, expanda sobre la cubierta del consultorio.

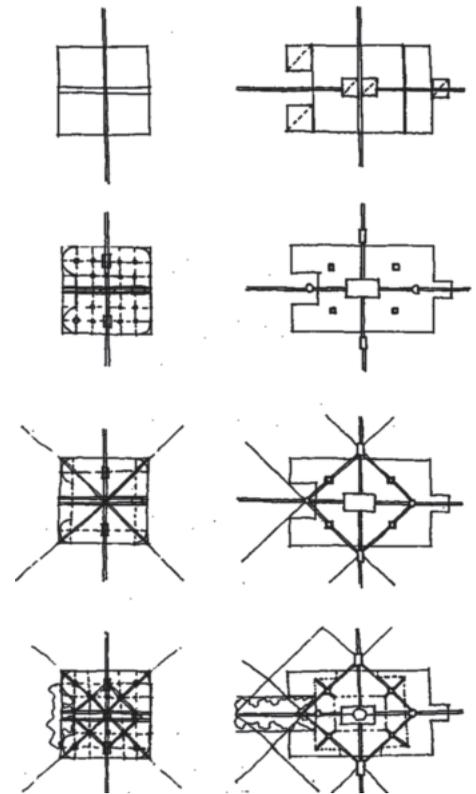
Hasta aquí, la vivienda con sus *pilotis*, planta libre y *toit-jardín* nos remite a la generalidad de la villa ideal, ese particular alojamiento para el *hombre universal* de L. C., más allá de particularidades culturales o de emplazamiento.

Pasemos a analizar esta propuesta general dentro de un lugar particular: ese terreno en La Plata.

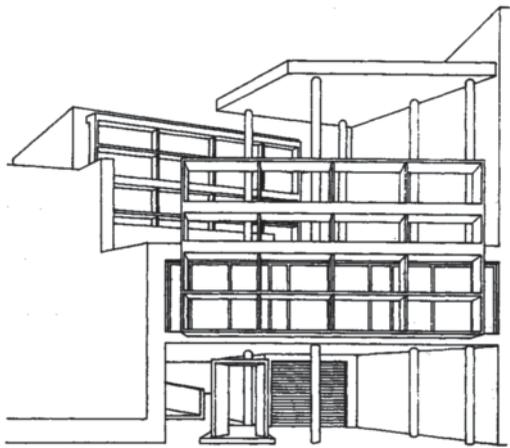
Desde el Bosque, se perciben claramente los dos cuerpos por ser el delantero más bajo y transparente en planta baja.

Mientras el cuerpo anterior mantiene la línea de fachada, el cuerpo posterior está girado y en tensión, como consecuencia del particular manejo que hace Le Corbusier de la geometría del lote.

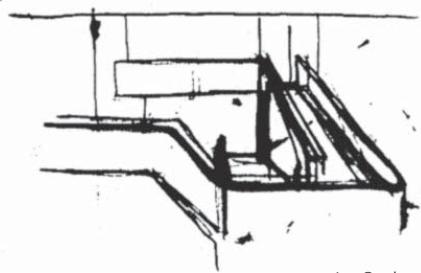
Al efecto de rotación inicialmente notado en la banda superior, de las tres superpuestas que componen la fachada, podemos



Análisis comparativo de ambas trazas.



Le Corbusier.
Perspectiva de la casa desde el
bosque. 1949.



Le Corbusier.
Croquis de la rampa. 1949.

sumar el falso escorzo producido por la cubierta de la terraza. Si nos acercamos el efecto de rotación desaparece junto con el cuerpo trasero, y pasa a ser dominante el contraste entre la planta libre transparente y el volumen opaco del primer piso, definido por parasoles de hormigón.

Pero si miramos con detenimiento la planta libre, apuntamos que sus medianeras acompañan la rotación del cuerpo posterior, y solo nos daremos una idea de la diagonalidad de este espacio si nos olvidamos de las columnas de diagramación de la Oeuvre Complète y dibujamos la vivienda de acuerdo a la geometría de la calle.

Llegamos a la puerta, único elemento corpóreo y opaco, a nivel peatonal, sobre la línea de edificación.

Primeros juegos de Le Corbusier: 1) *derecho -girado*, 2) *abierto - cerrado*.

La atracción de esta planta libre, inabordable y misteriosa desde el exterior, se debe a que los volúmenes recedidos de la rampa y el garage obstaculizan con las medianeras rotadas y el propileo, la visión de este lugar, que parcialmente vemos techado y con árboles.

Se abre la puerta opaca, y se despliega ante nosotros el juego de una rampa ascendente y el terreno natural que desciende hacia el fondo, dentro de una caja fuertemente definida por muros, losas, y columnas.

Sobre el cuerpo vidriado del hall ubicado al final de la rampa, primera visión, esta vez reflejada, del Bosque, como resultado de un alero profundo y sombrío, que transforma a los vidrios en espejos. El juego 3) *opaco - transparente* es acompañado por el 4) *luz - sombra*.

Al tomar la rampa, un árbol lleva nuestra visión hacia arriba: una perforación vertical del volumen en toda su altura.

Subimos. Al llegar al descanso, segunda rotura en vertical, pero esta vez hacia arriba y hacia abajo: el pisó se ha transformado en una pasarela.

Giramos para acceder al hall y, si volvemos la vista, nos encontramos con un acorde sobresaliente del juego *abierto - cerrado*, la visión, ahora real, del Bosque, más luminoso aún desde un ojo acomodado a la penumbra.

El espacio libre, natural e indefinido, como "*veduta*" renacentista de una caja fuertemente delimitada.

Las visuales del exterior, inasible, son oblicuas; hacia arriba, siguiendo el tramo ascendente de la rampa, a través del consultorio transparente, y hacia abajo, viendo el Bosque, luminoso, enmarcado por las columnas y la puerta ciega.

El juego 5) de Le Corbusier: *visuales paralelas o perpendiculares al plano horizontal*, reflejos sobre vidrios, roturas verticales, contrapesadas con *visuales oblicuas, ascendentes o descendentes*, acompañadas por las rampa.

También debemos diferenciar aquellas visuales que son paralelas a los límites medianeros de la caja, básicamente desde la rampa, de aquellas que son perpendiculares al límite de la fachada.

Al transponer la puerta, la rotura del volumen de un extremo al otro coincide con esta dirección. Entramos al hall, una caja vidriada.

Sólo anotaremos que en los descansos de su escalera seguimos teniendo visuales del Bosque, ahora desde una segunda caja, transparente, que está dentro de otra caja, opaca, que participa, por sus roturas, de un espacio “*natural*”.

Y llegamos al primer nivel de la vivienda propiamente dicha. Volvemos a ver el Bosque, y el juego de las cajas chinas: primer límite, la vidriera del estar, segundo límite: los parasoles y la cubierta superior de la terraza.

Si pasamos a ésta, nos reencontramos con el primer corte vertical de nuestro recorrido: hacia abajo, el arranque de la rampa y el árbol, que nos sobrepasa y se recorta más arriba, contra el cielo. La terraza es la culminación de recorrido y el remate de la composición. El punto de llegada se vincula con el punto de partida. Al llegar a la línea de fachada, reaparece el tema *derecho - oblicuo*, mediante un falso escorzo en el baldaquino, que ensancha la terraza.

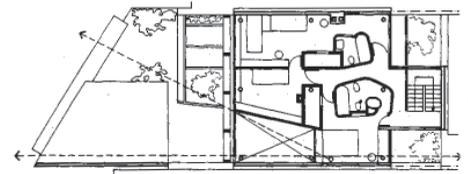
Este efecto es acentuado porque el baldaquino, muy alto, está libre por uno de sus extremos, produciendo un golpe manierista que años más tarde reaparece en el *Convento de La Tourette (1956/59)*.

Las siete lámparas de la arquitectura

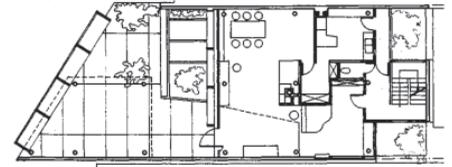
Recapitulando este recorrido, podemos concluir:

1° - La vivienda está planteada dentro de una caja mayor “transparente”, el lote, que contiene dos cajas menores, ubicadas de tal manera que producen en espacio intersticial a ser recorrido. Los sólidos u elementos opacos están colocados para permitir u obstaculizar visuales y circulaciones, creando, con su mismo emplazamiento, un juego significativo.

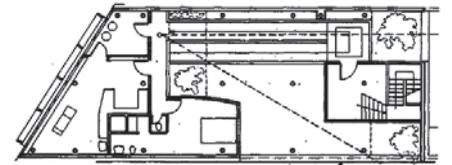
2° - La vivienda se estructura a partir de un recorrido ascensionis-



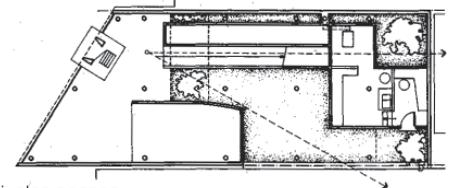
Nivel dormitorios



Nivel estar y terraza.



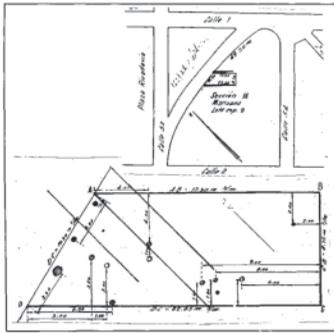
Niveles hall y consultorio



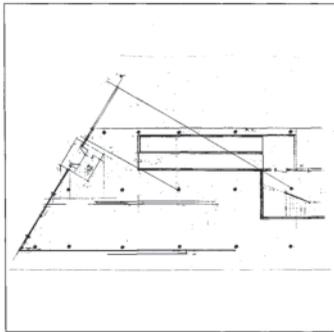
Niveles acceso



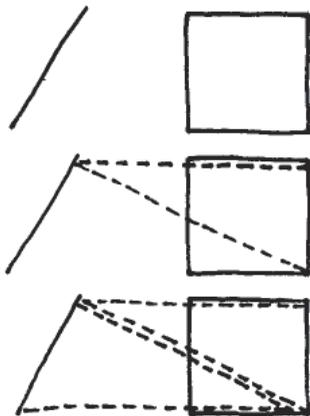
Corte longitudinal



Sobre el plano de mensura enviado por Curutchet, primeros intentos diagonales de Le Corbusier, coincidentes con la dirección Norte - Sur. Fundación Le Corbusier. Doc. 12.144.



La diagonal finalmente adoptada no es "geométrica" sino "urbana", normal a la línea de fachada. Introduce los 30° y 60° (relación 0). F.L.C. Doc. 12.221.



A partir del cuadrado y la diagonal

ta, dividido en cinco secuencias:

- 1 - entrada
- 2 - primer tramo de la rampa,
- 3 - hall de acceso y escalera,
- 4 - llegada a la zona de estar de la vivienda.
- 5 - la terraza - jardín.

Cada secuencia básica comienza y termina con perforaciones verticales de la caja mayor en toda su altura, que permiten visuales hacia arriba y/o abajo.

En el interior de cada secuencia, por el contrario, dominan las visuales horizontales u oblicuas, según correspondan a zonas estancas o aparatos circulatorios (rampa y escalera).

3° - Estos cortes entre secuencias crean un ritmo mayor, subjetivo, regularmente acompasado por el ritmo menor de las columnas cilíndricas, que da físicamente la medida de la composición. Dentro de este ritmo, el juego dominante es la alternancia entre movimiento y reposo, sutilmente acentuado por el manejo de visuales largas, significativas, que coinciden con roturas de la caja, y se dan en lugares estancos (llegadas de las rampas, descansos de escalera, zonas de estar).

4° - El tema básico de estas visuales encadenadas a la promenade architecturale viene dado por el manejo de la polaridad abstracción - mundo natural, correspondiendo a la arquitectura de la vivienda el primer término, y al espacio indecible, el Bosque de La Plata, el segundo.

La arquitectura se hace abstracta por diversos medios:

a) mediante el enmascaramiento de los materiales de construcción con revoques y pinturas, deviniendo, de elementos constructivos, figuras geométricas elementales (losas y muros como planos, columnas como cilindros). Este mundo geométrico, blanco o gris, se opone por color y forma al mundo natural, orgánicamente conformado y coloreado.

b) tratamiento del terreno natural como si fuera agua, ya que circulamos suspendidos sobre él, en rampas, pasarelas o escaleras, observándolo pero sin usarlo. De esta manera, nos sentimos dentro de un artefacto artificial sobrepuesto a la naturaleza, transformándose ésta en un espectáculo virgiliano a ser contemplado.

Este artefacto que nos contiene es, por otra parte, tan abstracto en su geometría como una máquina.

5° -Sin embargo, la magnífica resolución de las polaridades *geometría - mundo natural, interior - exterior, definido - indefinido*, acentuando su oposición por la interrelación de los términos, convierten a este artefacto abstracto en un producto sutilmente ligado a su sitio.

Quién no conociera, en efecto, la obra de Le Corbusier, podría pensar que los *pilotis*, la planta libre y el *toit - jardín* fueron inventados para explotar provechosamente las limitaciones del terreno y el programa particular de esta vivienda.

Las generalidades de la *villa ideal* se han encarnado en un lugar hasta hacerse inseparables de él.

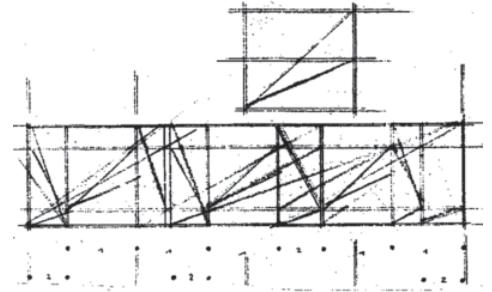
6° - Debemos agregar, entonces, la correcta resolución de aquello que va de lo particular a lo general, de la teoría a la obra, de la ciudad a la vivienda de los hombres, del trazado geométrico y abstracto de La Plata a la vivienda geométrica, abstracta y *concreta* de Le Corbusier.

7° - Y para terminar, la sutil satisfacción intelectual que brinda descubrir que la doble geometría estructurante de la casa es la misma que organiza el trazado de la ciudad en la que se emplaza.

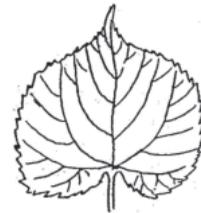
Aquella premisa de L. B. Alberti según la cual, una ciudad, para ser tal, debe ser una gran casa, y ésta, no lo es, si simultáneamente no se comporta como una pequeña ciudad, es reelaborada por Le Corbusier.

Así como los renacentistas generaron sus palacios alrededor de un *cortile*, que reproducía a escala doméstica la Piazza urbana, Le Corbusier, partiendo del cuadrado y la diagonal de La Plata formula una compleja poética de planos rectos y oblicuos, volúmenes fijos y rotados.

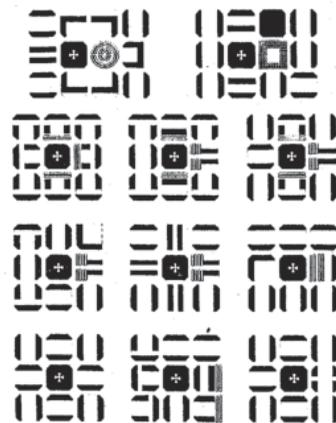
Esta poética, aún siendo consistente para una obra aislada, se enriquece por la relación geométrica generativa existente entre vivienda y ciudad, célula y cuerpo, hoja y árbol, si es que queremos decirlo de una manera grata a Le Corbusier.



Las carpinterías retoman en sus proporciones la geometría de la planta



Le Corbusier.
El tilo, hoja y árbol. La maison des hommes.



I. Cerda.
Diversos tejidos propuestos para su ensanche de Barcelona. 1863.

La Casa Curutchet: una mirada desde el proyecto

Sara Fisch

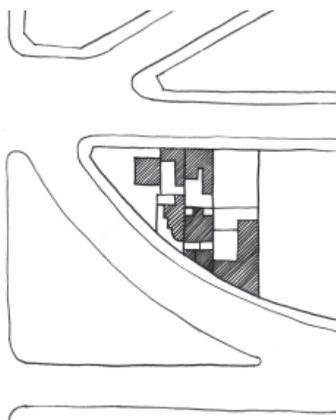
La casa Curutchet es una posibilidad de experiencia del espacio moderno para todo público, y además es un tema de reflexión permanente íntimamente relacionado con diversos temas de aplicación pedagógica.

Un enfoque que parece particularmente interesante es que la misma se puede ver a la vez, como respuesta particular o en el conjunto del trabajo de LC. Esta particularidad está muy cerca nuestro, es parte de nuestra historia, y también de nuestra cotidianidad, conocemos el territorio y conocemos la cultura en la cual se inserta, y al mismo tiempo podemos intentar comprenderla como parte de una trayectoria de permanente acumulación teórica e instrumental.

Y esto nos interesa tanto desde el punto de vista del proyecto como de la enseñanza del mismo. Tanto desde el análisis de las lógicas posibles de aproximación al proyecto, como de las diferentes lecturas que puede tener una obra dentro de una producción importante.

O, dicho de otro modo, se podría decir que LC en cada trabajo produce material teórico y de aplicación directa, del oficio y material de trabajo, que integra su catálogo personal de recursos proyectuales, el que se acrecienta con cada experiencia dejando material de trabajo que reutiliza de distinta forma en diversos momentos.

Podemos decir que cada trabajo es una experimentación proyectual e integra una investigación, que sin embargo está lejos de buscar una respuesta diferente para cada problema. Es más podemos decir que, en temas como el de la casa individual, luego de una serie de obras y llegado a un punto de desarrollo en el tema, llega a un arquetipo, una "villa ideal", que constituye un perfeccionamiento en el tema, a partir del cual, elabora "invariantes tipológicas y estrategias proyectuales", que le permiten actuar frente diferentes particularidades del tema a resolver.



1.- Plano general de implantación del momento en que fue construida la casa. La casa Curutchet se relaciona con la casa más antigua a través del primer cuerpo y con la más moderna a partir del segundo, conformando un conjunto armonioso con la casa que ocupaba el predio de la esquina.

Es decir que frente a los distintos problemas que se le presentan, LC recurre a cuestiones de orden teórico e instrumental permanente, sujetas a las necesidades de la contingencia. Siendo estas centralmente, las condiciones de implantación y los requerimientos programáticos particulares.

Esto significa, que existen sino invariantes tipológicas, un catálogo de recursos y estrategias que reaparecen en diversos momentos de su trabajo, que están más allá de los ciclos que existen en su obra. En realidad es interesante verificar como las estrategias que concurren a resolver las necesidades del encargo, las condiciones de implantación y los requerimientos programáticos, son piezas generalmente importantes del proyecto, puesto que se incorporan al mismo tiempo como elementos de la sintaxis formal o espacial. Observarlo en la Casa Curutchet, (1949) parece una buena oportunidad ya que es una obra, del mismo período de Marseilla (1946), del conjunto de viviendas "Roc y Rob" en Cap Martín (1949), y de la casa de bóvedas sobre muros portantes del Prof. Fueter, en Suiza (1950) de un momento de madurez, en el cual ya hay un gran recorrido de LC.

Esta obra es particularmente interesante para esta reflexión porque conjuga elementos del período purista junto a otros del momento de su creación.

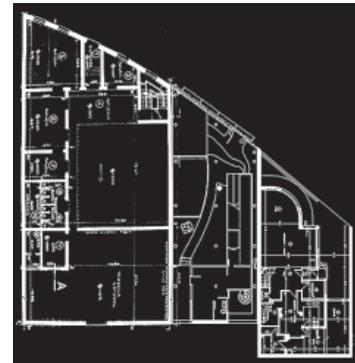
Alan Colquhoun plantea como tesis que en los trabajos de Le Corbusier de los años '20 y '30 ya aparecen los temas que va a desarrollar más tarde.

Le Corbusier en la geometría de La Plata

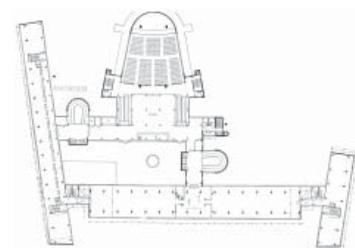
Es difícil resistirse al impulso de pensar en la coincidencia de un proyecto de LC en una ciudad planificada con una fuerte geometría, y entonces observar como implanta la obra en un terreno que recibe un gran impacto de esa geometría. (Fig. 1 y 2)

En ésta problemática de la implantación podemos observar fundamentalmente dos cuestiones particularmente interesantes, sobre las que LC tuvo que tomar partido. Por un lado, el terreno recibe la geometría que le impone la trama ortogonal de calles como también la diagonal del bulevar. Por otro, las casas vecinas preexistentes plantean un segundo problema, una de ellas, modernista, se retira de la línea municipal, mientras que la tradicional la reconstruye.

La geometría dominante en la composición es la ortogonal, la que tiene el lote, que en su límite en línea municipal toma la di-



2.- Plano de implantación con las dos casas vecinas. En las casas aledañas vemos las tipologías más frecuentes en la ciudad. En una se llega al interior del terreno por el espacio lateral, cochera y patio, hacia el cual abre la casa, que en la antigua situación tenía las vistas del bosque; en la otra se recorre un zaguán, luego un patio. En la casa Curutchet hay una prolongación del espacio exterior en el interior de la parcela.



3.- Centrosoyus, 3º piso.

rección impuesta por el boulevard. El volumen bajo que contiene el consultorio y sobre este la terraza mirador, es el que recibe el impacto.

Si bien no encontramos una situación de emplazamiento semejante en otras viviendas de LC si podemos observarlo en algunos edificios de los años '30.

La respuesta a las condiciones de emplazamiento de estos edificios nos lleva a pensar en sus teorías sobre la ciudad aunque sin encontrar una relación clara entre ellos. Para Alan Colquhoun no se ha interpretado la relación que existe entre los edificios de los años '30 con su implantación en un tejido existente, y sus teorías sobre la ciudad en esa época.

En la Cité de Refuge, Paris 1932-33, si bien se trata de un edificio público, nos encontramos con una situación de implantación semejante: se trata de un terreno entre medianeras muy ajustado en relación al programa, donde la condición de la línea municipal, en que se encuentra el acceso principal, no es ortogonal a las direcciones predominantes del lote, situación similar a la que debe enfrentar en la Casa Curutchet.

Implantación, accesos y otros problemas como los derivados de la complejidad temática se resuelven de manera similar en varios edificios de la misma época.

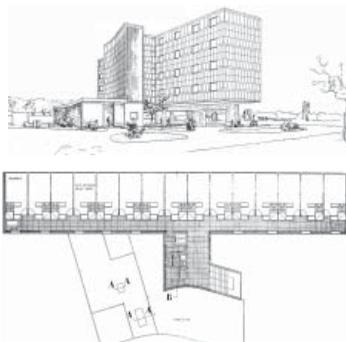
La utilización de un volumen principal y edificios secundarios articulados, como en el Centrosoyus y la Cité de Refuge, o de apéndices como en el caso del Pabellón Suizo, son ejemplos de ello. (Fig. 3 y 4)

En la Cité de Refuge se articula al edificio principal un volumen secundario que contiene las funciones más públicas, vinculado a su vez con dos elementos de ingreso al predio y al edificio. Estos volúmenes que son exentos y centrales, le permiten dos cambios de dirección en la promenade arquitectural que conduce al volumen principal, permitiendo la llegada al centro de este y emergiendo la fachada principal limpia por detrás de estos elementos.

Así, el edificio se acomoda a un campo de proyecto muy restringido, pero su volumetría sufre mínimas adaptaciones a la circunstancia. (Fig. 5)

Podemos decir que se mantiene un orden que supone la aparición de contingencias, dado que la manera de pensar estos edificios ya incluye ciertas estrategias para resolverlas dentro de una ley previa.

En la casa Curutchet los problemas planteados por la geometría del terreno, la diagonal impuesta por el boulevard, y la relación de la construcción con la línea municipal, son absorbidos por el cuer-



4.- Pabellón Suizo. Volumen 1929-34, Perspectiva y planta tipo. La utilización de un volumen principal y edificios secundarios articulados, le permiten resolver accesos y otros problemas como los derivados de la complejidad temática.

po que contiene el consultorio y los accesos, que construye línea municipal siguiendo los pasos de la casa vecina más antigua. Esta solución no parece posible antes, porque aún admitiendo que en este caso se trate de un cuerpo principal y uno secundario, aún así, en el contexto de su época purista, hubiera impedido que el volumen construyera la fachada sobre línea municipal, sobre todo, si por ello sufría alteraciones. Queremos creer que es así, no solo porque sobreviene 20 años más tarde, sino porque se trata de una respuesta específica para la ciudad de La Plata.

Volúmenes puros bajo la luz

“El volumen y la superficie son los elementos mediante los cuales se manifiesta la arquitectura. El volumen y la superficie están determinados por el plan. El plan es el generador.” Le Corbusier. Hacia una arquitectura. Tres advertencias a los señores arquitectos. I. El volumen.

En la casa Curutchet vemos claramente que la volumetría subsiste y predomina por encima de la contingencia. Es interesante observar que el tema plantea una problemática no abordada en las cuatro residencias que plantea como posibilidades de composición, hasta llegar a la “villa ideal”. (Fig. 6)

Se trata de vivienda con trabajo, una cuestión que aparece con otras connotaciones en trabajos anteriores. En la maison La Roche encontramos un sector destinado a albergar la colección de cuadros, con volumetría propia pero articulada al resto de la casa por el hall de acceso, que permite la independencia de ambos sectores con un solo ingreso.

En la mayoría de las casas para artistas, el atelier no tiene carácter público y está naturalmente integrado al resto de la casa. En la casa Plainex en Paris (1927), hay mayor superficie destinada a ateliers que a vivienda, resultando ésta complementaria del tema principal que es el atelier. Aquí hay accesos diferenciados pero el de la vivienda se produce a través de la cochera. (Fig. 8)

En la casa Curutchet, se presenta la necesidad de resolver en un proyecto, con un terreno pequeño, el carácter público que implica el consultorio, y resguardar al mismo tiempo la privacidad propia del tema doméstico, de la casa, que en este caso es importante.

La mayoría de las casas se resuelve en un único volumen, en algún caso, a este se le articula un apéndice como en las peque-



5.- Cité de Refuge. Plantas e imagen maqueta. En un campo de proyecto muy restringido, en una parcela irregular, en una situación similar a la de la Casa Curutchet, los volúmenes secundarios resuelven las funciones más públicas y conducen al centro del edificio principal, que sufre mínimas adaptaciones a la circunstancia de su emplazamiento.

ñas casas en Durand, Argelia de 1933-34. (Fig. 9). En ellas vincula, por medio de un puente, una cochera al cuerpo de la casa, elementos estos que le permiten absorber las irregularidades del terreno, fuera del volumen principal. El puente es al mismo tiempo un vínculo arquitectónico del ingreso al predio con el volumen de la casa, con el cual se separa ese tránsito del “mundo natural”.

Asimismo aparece en estas casas, en las que tienen su fachada al oeste o al sur, el “brise-soleil”, tema que más tarde retomaremos. En la casa Curutchet, además del problema implícito en el tema, vivienda con trabajo, es decir la articulación de lo privado y lo público, se suma el requerimiento del asoleamiento y las vistas sobre el bosque de los principales ambientes del programa.

Estos problemas resultan aquí en un corte que dió respuesta a tantas exigencias e inspiración a generaciones de arquitectos platenses, que luchamos frente a los problemas que plantea el terreno angosto típico de la ciudad de La Plata, y el deseo de rescatar alguna conexión entre el interior del predio y la calle.

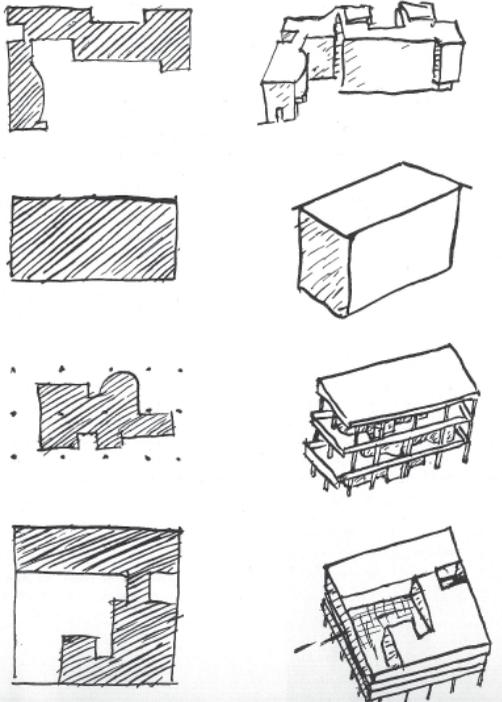
Así resultan estos dos volúmenes sobre pilotis, sosteniendo los espacios principales por encima de los de servicio y más aún los de la casa por encima del nivel del consultorio, obteniendo privacidad, autonomía prevista por dos ingresos independientes, vistas y asoleamiento, y convirtiendo además la cubierta del consultorio en una terraza a nivel del estar, tema que reaparece desde los Inmuebles - villas. Ambos cuerpos se relacionan a partir de la rampa que cumple un rol similar al puente de las casas Durand en Argelia.

El volumen sobre pilotis, es un principio que le permite distintas estrategias de diseño en la resolución de plantas bajas independientes de las superiores, conteniendo accesos, recepciones, y otros elementos dispuestos con un orden propio.

En este caso admite resolver un acceso vehicular y uno peatonal público y filtrarlo hacia arriba y hacia el interior hasta convertirlo en privado.

Esto se produce a partir de la rampa, que a diferencia de lo que ocurre en la Ville Savoye, en que la promenade arquitectural es interior, aquí se traslada al exterior y comienza en el pequeño porche de entrada.

La rampa asume la resolución de varios problemas funcionales, resultando a la vez un elemento arquitectónico por excelencia. Debe conducir un ingreso, darle una dirección y resolver la llegada a los niveles de recepción de la casa y al consultorio de una manera descansada, y además propone la clásica promenade arquitectural, convirtiendo el lugar en una experiencia singular de arquitectura.



6.- Cuatro composiciones de villas. De las cuatro posibilidades de composición de la villa, distingue tres de ellas por su composición cúbica y prisma puro.

Este doble rol es un tema clásico en LC, un elemento que quizá deba su aparición a problemas pragmáticos, pasa a tomar una categoría espacial o formal como ocurre también en la utilización de los brise-soleil.

La rampa aquí es un elemento articulador de volúmenes; la articulación de diferentes volúmenes se da, como dijéramos, en los edificios públicos, en los cuales aparecen elementos que articulan volúmenes principales con volúmenes secundarios o con apéndices. La aparición del segundo volumen que absorbe las condiciones del terreno, resuelve fundamentalmente, la problemática de lo privado y lo público, y la mezcla de funciones, la vivienda y el trabajo, que aparecen como problemas particulares, o contingentes a resolver en este caso.

Esta respuesta es innovadora respecto de las tipologías en uso en La Plata hasta ese momento, que para encontrar el interior del lote recurren a circulaciones, zaguanes o patios. Esta en cambio, permite llegar al interior sin recurrir a espacios circulatorios o patios interiores. Esta respuesta actúa de manera contraria a los tipos que construyen la manzana tradicional produciendo una fachada que actúa como esclusa, separando exterior de interior, público de privado, produciéndose el trayecto hacia el interior del lote a través de distintos espacios "interiores", aunque estos sean patios.

LC plantea en esta manzana dos volúmenes que tienen su punto de contacto con las medianeras, razón por la cual no se puede hablar de volúmenes exentos, pero se comportan como tales en el sentido de que todo lo exterior a ellos es exterior, aunque esté entre ambos cuerpos. Esto le permite llegar con un exterior público al interior de la manzana, rompiendo la esclusa que se produce sobre línea municipal a pesar de construirla. Es decir que construye línea municipal solo con un concepto morfológico pero no desde el significado y contenido que impone en la manzana tradicional ese límite.

La superficie

La naturaleza volumétrica del edificio, se materializa a partir de las superficies que lo limitan, de manera independiente del esqueleto estructural, de la misma manera que lo hace en sus casas de los años veinte o edificios de los treinta.

La superficie que limita el volumen está compuesta por la carpintería y el brise-soleil.



7.- Maison La Roche. El sector destinado a albergar la colección de cuadros tiene volumetría propia pero articulada al resto de la casa por el hall de acceso. El resultado no es un volumen puro. Se establece una jerarquía de espacios con un tratamiento diferenciado para el hall y el área destinada a recibir la colección, de los otros espacios de la casa en los que se concentran las funciones de la vida diaria.

El brise-soleil es el elemento característico del período que sigue a la guerra. Ya aparece en las casas Durand de Argelia que antes mencionamos, como dispositivo destinado a filtrar los rayos del sol.

Una vez superado el concepto de superficie que debe acomodar los huecos que hacen referencia a la organización funcional del edificio, mediante la superficie totalmente acristalada, no quiere resolver el problema volviendo al concepto anterior. Así introduce el brise-soleil destinado a resolver un problema funcional, de confort, convirtiéndolo en un elemento expresivo, componente principal de la estética del período.

En este punto podríamos señalar que lo que ocurre aquí es una manera de accionar o pensamiento siempre presente en los mecanismos de la creación en LC.

En la casa Curutchet, por su espesor y altura, el brise-soleil se independiza de la carpintería y junto con el baldaquino, constituye un volumen aparente que es el elemento que construye la línea municipal, y a la vez permite la visión por transparencia del interior del predio.

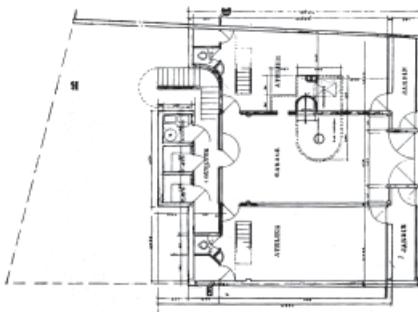
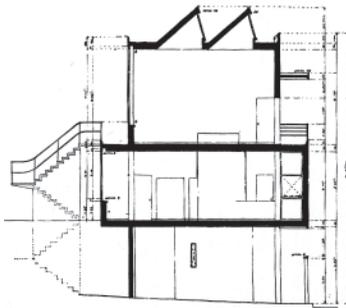
Es este volumen definido por el “brise-soleil” el elemento que uno se lleva como imagen fuerte de la casa Curutchet.

El brise-soleil, aparece como una abstracción de la referencia funcional a la que debe su aparición, y su concepto aquí es más amplio, convirtiéndose en el elemento más significativo de la fachada, que trabaja de manera diferente con la visión cercana y la lejana; en la primera, es nítida la visión del interior del predio, en la segunda, el brise-soleil es la imagen misma de la casa.

Alan Colquhoun dice que lo más característico del período que sigue a la guerra es la adopción del brise-soleil, que se convirtió en la marca de estilo de la madurez de LC, así como los pilotis lo habían sido del de su juventud; aquí los vemos juntos.

La planta

La planta de las casas puristas de Le Corbusier, configuran un campo de trabajo neutro, pautado por la estructura, limitado por el plano de piso, el plano de techo, y por un cerramiento independiente. En este campo así delimitado se plantean con libertad las particiones, y como contrapunto de este campo neutro, que posee un orden dado por la modulación de la estructura y ciertas condiciones derivadas de la simetría, aparecen pequeños elementos volumétricos que establecen un contrapunto con el resto de los componentes, planos o de geometría pura como las columnas.



8.- Casa Plainex, Paris, 1927. Corte y planta. El tema principal son los atelier: dos se encuentran en los primeros niveles, en relación con la calle, y en el último el gran atelier de doble altura constituye el espacio más importante. En tanto la casa se resuelve en un solo nivel intermedio.

Estos elementos de fuerte carácter expresivo son curiosamente los referidos a los usos de servicio como baños y roperos en este caso. Estos usos que requieren espacios muy delimitados, son la excusa para una búsqueda formal, donde los volúmenes a la manera de “órganos”, producen los puntos de tensión de la planta. Alan Colquhoun menciona la analogía existente entre las casas y la pintura purista de LC. (* imagen planta villa y cuadro guitarra). Esta analogía se da en las naturalezas muertas, donde los objetos pueden ser tratados con un grado de abstracción mayor sin dejar de ser reconocibles, “puesto que pertenecen al mundo de lo doméstico y su significado se deriva de las acciones e intenciones humanas”.

Los volúmenes “sólidos” se corresponden con los objetos de sus cuadros, botellas, vasos, guitarras, tanto por la forma de su organización como por sus funciones y connotaciones.

Esto es claramente observable en la planta de dormitorios de la casa Curutchet, donde los baños y armarios parecen tomar una forma y organización similar a la de elementos tales como botellas y vasos de sus cuadros puristas, alterando las condiciones de orden y simetría planteadas por el campo en que se inscriben, el cual exhibe esas condiciones a partir del uso de elementos llevados a la máxima abstracción.

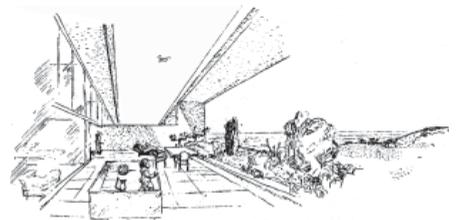
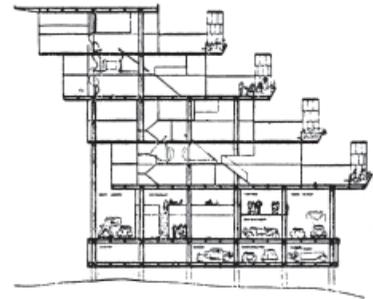
Aquí encontramos un punto de contacto de experiencias paralelas, en el campo de la pintura y en el de la arquitectura. Esto es significativo en la obra de LC y también nos lleva a reflexionar que la arquitectura, como producto cultural, en su proceso creativo, a veces encuentra disparadores en otras disciplinas como la música, la literatura, o la misma pintura y otras denota la propia capacidad de abstracción en su particular trabajo de la forma.

Final

Los aspectos de la obra examinados fueron elegidos en función de proponer una, de las tantas posibles lecturas de la casa, en relación a temas de interés pedagógico.

De estos realizamos un recorte desde un punto de vista de la enseñanza de proyecto.

Aquí se trata de identificar recursos que hacen a una estrategia de diseño, a una manera creativa, que naturalmente se encuentra indisolublemente unida a las ideas que la inspiran. Se propone un recorrido que parte de la obra o desde elementos de la



9.- Casas Durand en Argelia. 1933-34. Corte y perspectiva. Las viviendas que se sitúan en la parte más baja del terreno poseen una cochera articulada por medio de un puente al cuerpo principal de la casa, estos elementos le permiten absorber las irregularidades del terreno, conduciendo el ingreso a partir de un elemento arquitectónico. Asimismo, aparece en ellas el “brise-soleil”.

Referencias

Alan Colquhoun. La significación de Le Corbusier. Revista A&V 9 (1987). Madrid, España.

Pancho Liernur, Pablo Pschepiurca. Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949. Revista Summa N° 243, noviembre 1987. Ediciones Summa. Buenos Aires, Argentina.

Eduardo Maestriperi. Cuaderno de Navegación: Bajo la Cruz del Sur. Revista 3. Noviembre de 1996. Editorial Sintaxis, Buenos Aires, Argentina.

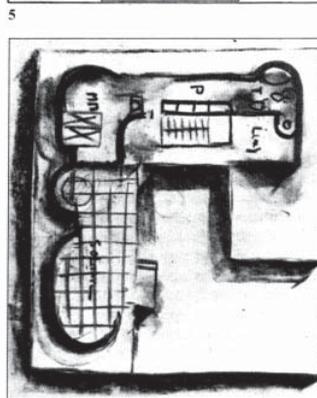
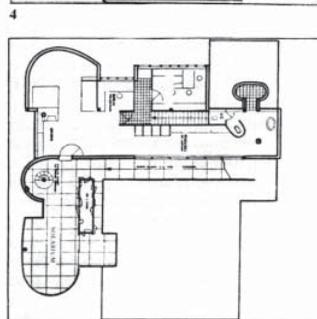
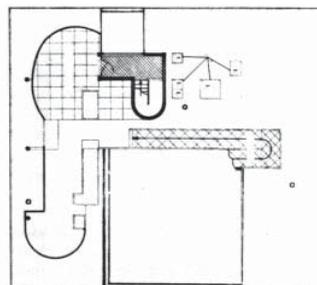
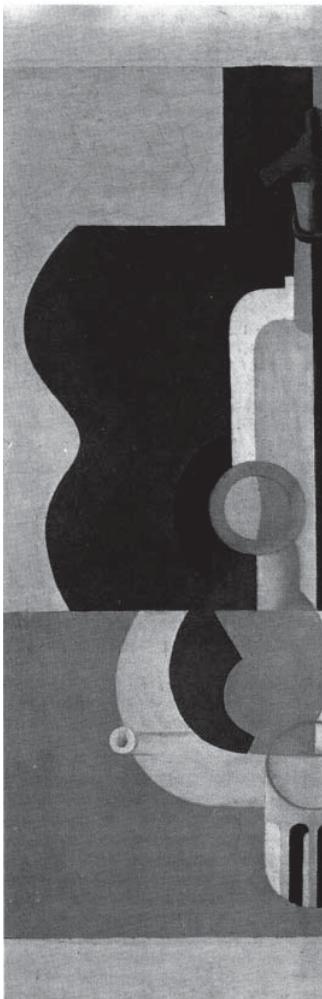
misma, que por supuesto, solo tienen significado en el contexto en que se encuentran.

Se plantea una visión desde una lectura directa de la obra, "las obras hablan", como material que comunica con su lenguaje específico. Proponiendo un recorrido desde la comprensión de los recursos al entendimiento de las ideas, desde el campo del proyecto, con las leyes y lógicas que le son propias, al campo de la cultura y el contexto que inspiran esas ideas.

9ª. Fragmento de guitarra vertical, óleo de L.C. de 1930.

9b. La Ville Saboye. 1 y 2 son versiones de la terraza jardín de 1928. 3 es la versión definitiva de 1929. Son imágenes tomadas del artículo de A. Colquhoun "La significación de Le Corbusier". De la revista A&V 9 (1987). Madrid.

Las plantas de las casas puristas de L.C. configuran un campo de trabajo neutro, pautado por la modulación de la estructura y ciertas condiciones de la simetría, en el que aparecen elementos volumétricos que producen los puntos de tensión de la planta. A. Colquhoun menciona la analogía existente entre las casas y la pintura purista de L.C.





Oscar Soler

Le Corbusier en 'le Parc' de La Plata

Cristina E. Vitalone.

Algunas reflexiones sobre una visita poco conocida

Uno de los viajes de mayor significación para Charles Edouard Jeanneret fue el que realizara en 1929 a América del Sur, con el fin de dictar diez conferencias en la Asociación Amigos del Arte. Sus experiencias y sensaciones quedaron expresadas en *Precisiones*, un documento que con cada frase nos abre nuevos caminos para la reflexión y el debate, pero también para la interrogación y la búsqueda, casi compulsiva, sobre su presencia en La Plata, uno de los eslabones poco conocidos de su recorrido sudamericano. Nos referimos al encuentro de Le Corbusier con la joven ciudad, tomando como base sus propias palabras al transcribir su Octava Conferencia del 17 de octubre de 1929 y desplegar bocetos con los que parece reproducir fragmentos de un itinerario por las calles de antaño. Otras observaciones contenidas en la correspondencia de Le Corbusier con el Dr. Pedro Curutchet y Germaine Curatella Manes¹ nos intrigan, al punto de sugerirnos ciertas asociaciones entre el proceso proyectual de la casa-consultorio y los lugares que el maestro guardaba en su memoria de, presumiblemente, una corta visita a la ciudad de La Plata en 1929.

En el capítulo de *Precisiones* titulado *La Ciudad Mundial*, aparece la ciudad de La Plata formando parte de un discurso que la involucra, junto a las de Mar del Plata, Avellaneda y Buenos Aires, en la redacción de un 'informe comparativo 'analítico' para 'descubrir sus razones de ser', para saber, antes de dibujar, 'de qué se trata', 'para qué sirve', 'para qué es' [como un] Entrenamiento excelente para acostumar el juicio", antes de dibujar. Otros párrafos parecen dar cuenta de nuestras casas chorizo, presentadas por sus dimensiones 'justas' y 'formas armoniosas' en "...un plan standard y un juego de bellas formas bajo la luz argentina", que lo llevan a afirmar que aquí en La Plata *"...Había unos muros de cerca, como éste por ejemplo"* (figura II-221). Sobre el mismo boceto induce al 'cálculo', en su acepción de operación de inves-

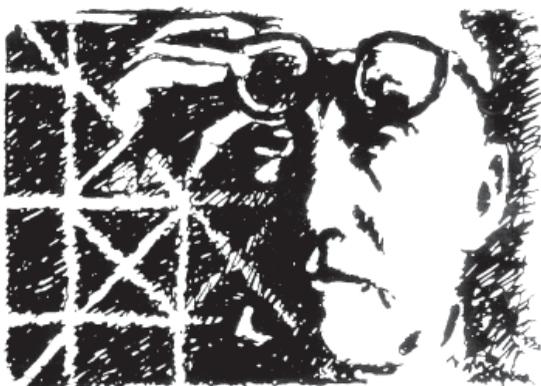


Fig. I- Logotipo del Encuentro Le Corbusier y América del Sur 1996. En homenaje a su Autor: Diseñador en Comunicación Visual Roberto ROLLIE.

tigación, del “... hecho arquitectónico de esta pequeña puerta en-cerrada en el muro. El otro hecho arquitectónico de esta puerta cortando la pared en dos. El tercer hecho arquitectónico de esta puerta de garaje. El cuarto hecho arquitectónico de este estrecho pasaje entre dos propiedades: por un lado, el muro de cerca de la derecha, por el otro, la masa de una construcción con tejado de una sola vertiente. ¡El quinto hecho arquitectónico de la línea oblicua del tejado y su alero!” (Le Corbusier 1929).

Presentemos ahora la frase que dispara esta introducción. En la transcripción de su conferencia del 17 de octubre de 1929 Le Corbusier señala: “El otro día era ya el crepúsculo, nos hemos paseado largamente por las calles de La Plata, con González Garaño”, uno de sus dos grandes amigos sudamericanos y a través del cual conoció “...la historia de los colonos de la Argentina, explicada por aquellos admirables imagineros que fueron los litógrafos de mitad del siglo XIX”. Historia de inmigrantes que le entusiasmó al grado de comentarle: “Con usted, que [la] conoce... en todos sus detalles, que ha tenido a sus padres y abuelos mezclados en la aventura, yo quisiera escribir un libro, ilustrado con los documentos precisos...” (Le Corbusier 1929)

No escribió un libro con Alfredo González Garaño pero sí, veinte años más tarde de su encuentro con la ciudad proyectó la Casa Curutchet (1949-1954), en un terreno situado al límite del hoy Paseo del Bosque, al que Le Corbusier llamaría siempre ‘le parc’ como era su nombre en 1929. ¿De qué manera los recuerdos influyeron en la realización de esta casa-consultorio?. Si bien algunos ensayistas sobre la vida y obra de Le Corbusier hicieron referencia a esta privilegiada visita citando la frase expuesta en Precisiones, poco es lo que hasta el momento conocemos sobre sus pasos por la ciudad y, de constatarse, sobre el sentido que algunos de sus escritos posteriores le otorgan al proyecto de la casa Curutchet, bajo la óptica de las imágenes retenidas en su mente desde 1929.



Fig.II- Había unos muros de cerca como éste por ejemplo... Le Corbusier. En Precisiones op.cit.

Tratemos de diagramar un singular periplo por la ciudad entrecorriendo sus propias palabras y asociándolo con sus referencias gráficas cuando explicaba, en 1929, un paisaje urbano sustancialmente diferente al de su contexto europeo. Pensemos entonces en la posibilidad de un recorrido por la avenida 1, con la permanente presencia del Parque La Plata, hacia un espacio que ya presentaba *"...los enigmas del pasado y el futuro, encerrados en el Museo de Ciencias Naturales y el Observatorio Astronómico..."* (Stunz, 2001). El boceto donde señala *"...un muro de cerca; se abre una puerta; el muro se prolonga por el remate de un alero con una pequeña ventana en el centro; a la izquierda dibujo una 'loggia' cuadrada, neta. Sobre la terraza de la casa instalo este delicioso cilindro: un depósito de agua"*, precede a la citada expresión *"...había unos muros de cerca, como éste por ejemplo"* (figura I-220/ 221). Sobre este último explica y recorre las 'partes posteriores de las casas', el 'detrás de las casas' y encuentra el 'espíritu de verdad' enfrentado a la mentira del 'pastel sudamericano' que coronaba con áticos, balaustres y escudos de 'órdenes' diversos las fachadas.

Dirá, también, que detrás de la fachada 'las casas son decentes', para concluir en que este modesto 'tipo de folklore' es una canteira de estudio *"... en vistas a una ejecución en gran serie, en acero, por ejemplo (casa montada a seco), o en hormigón armado (elementos standard y combinables)"* (Le Corbusier 1929). Veinte años más tarde le manifestaría al Dr. Curutchet estar interesado en la idea de realizar *"une petite construction domestique"*, *"un petit chef d'ouvre' de simplicité, de convenances et d'harmonie"*, dentro de los límites *"d'une construction extrêmement simple et sans aucun luxe"* (Le Corbusier, 7/9/1948). Recordemos que la Casa Curutchet es la primera que logra ser construída en el transcurso de un período clave de su producción arquitectónica. Como lo afirma Williams Curtis, dicho período *"... fue para Le Corbusier tan fructífero como lo habían sido los años veinte; sin embargo, en aquellos años Le Corbusier produciría una reevaluación de su propia obra en la cual la casi obsesiva utopía progresista que caracterizaba la década del veinte, fue reemplazada por la consideración de valores arquitectónicos permanentes y una obsesiva búsqueda por la armonía con la naturaleza"* (Curtis cit. Lapunzina 1996)

La estrategia proyectual empleada por Le Corbusier implicaba reinterpretar nuestra arquitectura de patio, no por oposición y anulación de sus 'fuerzas telúricas' sino por el contrario para que éstas interactúen y se revelen en una nueva dimensión. La



Fig. III- Al gran amigo Alfredo González Garaño. Le Corbusier. Buenos Aires. Octubre 1929. En Academia Nacional de Bellas Artes.

Casa Curutchet es, en este sentido *“La casa que cierra la calle y construye la ciudad, pero que a la vez muestra el corazón de la manzana, proponiendo una ‘promenade architecturale’, que se eleva de la tierra sin agredirla, y genera un Tiempo de acción entre ‘parque público y corazón de manzana privado’ en una clave ‘metafísica’ que nos habla del Estar Aquí y Ahora”*. (Martínez Estrada E. cit. Vaca Bononato A. 1996)

¿Es posible pensar en esa ‘promenade architecturale’ como traducción a la arquitectura de un recorrido ‘interior’ por su memoria del encuentro con la ciudad en 1929?. El mismo Le Corbusier parece sugerirlo al describir los planos de la casa Curutchet: *“Se ha ocupado todo el terreno con los pilotis de manera de ubicar la vivienda en el piso abierto sobre un jardín suspendido, beneficiando las vistas sobre el parque, ... En el nivel de la vivienda... se encuentra el hall abriéndose al estar ... El estar abre, a doble altura del cerramiento, hacia el norte y su nivel continúa directamente con la ‘terrazza - jardín’ o ‘jardín suspendido ‘concebido para crear la parte más importante de la casa, aquella donde uno se tiende, sea al sol, como a la protección del mismo y al verde. En efecto, un baldaquino apoyado sobre el muro medianero oeste, resguarda del sol y de la lluvia un tercio de la terraza jardín. Una disposición de tablas de hormigón formando brise soleil constituyen la fachada norte del jardín que abre hacia el parque y ofrece así un marco eficaz a la bella vegetación de ese parque...”*². (Le Corbusier 24/5/1949). ‘Ce parc’, el Parque de La Plata que creemos Le Corbusier reconoció como, a la manera de Alvaro Arrese (1996), uno de los *“...los sitios y paisajes [que] pueden entrar a la ciudad... Un sitio o un paisaje [que] sólo existen por intermediación de los ojos, se trata entonces de volverlos presentes en lo mejor de su conjunto, o de sus partes”*.

Las anteriores inferencias no son las únicas que sugieren la presencia del Maestro en la ciudad. Cuando en 1954 Le Corbusier le responde a su amiga Germaine Curatella Manes sobre el ‘problema por una escultura’ a colocar en la Casa Curutchet, no duda al sentenciar que: *“La casa en sí ya está terminada; no necesita, en ninguna parte, para que ‘quede terminada’, una escultura. Si quiere, el Dr. Curutchet le puede poner algunos cantos rodados, unos fósiles tan admirables como los que hay en el Museo de La Plata, unas urnas del Chaco, algunas que otras estatuas, pequeñas o medianas, aceptables, si es que las hay. Todo eso debe ser considerado como mobiliario pero no como arquitectura”*³ (Le Corbusier 14/1/1954). El ‘parc’ permanece pero ahora a través de referencias específicas a los fósiles y urnas contenidos en el Museo de

Ciencias Naturales y que parece calificar como ‘admirables’ retro-trayéndose a objetos vistos e internalizados en su memoria. Pero, pese a estas insinuaciones la presencia de Charles Edouard Jeanneret en ‘le parc’ de la ciudad no ha sido corroborada. Por su parte, pocos indicios escritos y gráficos nos permiten corroborar la idea de un recorrido que entretejió *“paseado largamente por las calles de La Plata”*, sólo entre la interrogación sobre sus razones de ser y la impresión en su retina de fósiles y urnas del Museo de Ciencias Naturales. Desde nosotros las dificultades para obtener mayor información en el contexto platense no son ajenas a la falta de registros de una visita que en ‘29 pasó inadvertida para la mayoría de las provincias argentinas (Diario El Clarín, 1995). Sin embargo, estas primeras reflexiones sobre tan intrigante recorrido tienen un final abierto. Más que desalentar nos orientan, entre dudas y certezas, a nuevas búsquedas para comprender la Casa Curutchet como síntesis de una vivencia que el propio Le Corbusier testimonia en *“...los volúmenes y los colores que se ajustan al paisaje del parque que estará siempre presente con las plantas, arbustos y flores que están previstas en los planos”*⁴ (Le Corbusier 24/5/1949).

FUENTES

ARRESE, Alvaro Daniel. 1996: “Le Corbusier. Ciudad y paisaje en América Latina”. Ponencia al Encuentro Le Corbusier y América del Sur. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, noviembre de 1996.
 DIARIO El Clarín. “Homenaje al Arquitecto del Siglo. El legado de Le Corbusier”. Sección Arquitectura. 4/9/1995:
 LAPUNZINA, Alejandro. 1996: “La inserción de la Casa Curutchet en la obra de Le Corbusier”. Ponencia al Encuentro Le Corbusier y América del Sur. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, noviembre de 1996.
 Le CORBUSIER, 1929: “Precisiones, respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo”. Prólogo Americano y la Ciudad Mundial y consideraciones quizá inoportunas. Editorial Poseidón. Barcelona, España.
 Le CORBUSIER, correspondencia en Harvard University. Frances Loeh Library. Graduate School of Design. Cambridge, Massachusetts.
 1948: “Carta a Pedro Curutchet”. 7 de

setiembre de 1948.

1949: “Carta a Pedro Curutchet”. 24 de mayo de 1949.

1954: “Carta a Germaine Curatella Manes”. 14 de enero de 1954.

STUNZ, Hugo. 2001: “El Arco y el Bosque”. En: La Plata, Ciudad Región Capital. Prediagnóstico de un conjunto de factores estratégicos para el desarrollo integrado. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. Inédito.

VACA BONONATO, Alejandro. 1996: “Mirando por otras ventanas”. En Revista 3 de Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura. Año 3 N° 8. Editorial Syn Taxis s.r.l. Buenos Aires, Argentina.

1 Germaine Curatella Manes Consulado de la Embajada Argentina en París.

2 Texto original: “On occupé tout le terrain par les pilotis de façon à mettre l'appartement à l'étage ouvert sur un jardin suspendu bénéficiant de la vue sur le parc ... Au niveau d'appartement...se trouve le hall ouvrant sur le salon...Le salon ouvre, à double hauteur de vitrage, sur le nord et son niveau est poursuivi directement par la “terrace-jardin”ou

“jardin-suspendu”conçu pour créer la partie la plus importante de la maison, celle où l'on se tient, soit au soleil, soit à l'abri du soleil et dans la verdure. En effet, un baldaquin appuyé sur le mur mitoyen de l'ouest met à l'abri du soleil et de la pluie un tiers de la terrasse-jardin. Une disposition de table de béton formant brise-soleil constitue la façade nord du jardin auvrant sur le parc et offrant ainsi un cadre efficace aux belles végétations de ce parc...”.

3 Texto original: “La maison est finie en elle-même; il ne lui faut pas une sculpture quelque part “pour la terminer”. Que M. Curutchet y mette des galets, des fósiles si admirables du Musée de La Plata, des urnes du Chaco, des statues petites ou moyennes acceptables, s'il y en a. Tout ceci doit être considéré comme mobilier et non pas comme de l'architecture”. Traducción Martine Roux.

4 Texto original: “...Les volumes et les couleurs qui s'ajouteront au paysage du parc qui sera toujours présent avec les avant-plans d'arbres et d'arbustes, et de fleurs qui sont prévues au plan”. Traducción Martine Roux.



Clorindo Testa

Casa Curutchet. Semblanza

Daniel Almeida Curth

En *“Eupalinos o el Arquitecto”*, Paul Valéry reproduce la pregunta que Eupalinos hace a Fedro, *“Dime (puesto tu tan sensible eres a los efectos de la Arquitectura) si has observado, en tus paseos por la ciudad que entre los edificios que la pueblan muchos mudos son, otros hablan y otros, en fin los mas raros cantan”*.

Precisamente, en nuestra ciudad de La Plata, cuando recorremos sus calles, llegando al bosque, nos encontramos, como Fedro, con un edificio que *“canta”*. Que claramente canta.

Es la casa CURUTCHET, que el Arquitecto LE CORBUSIER, proyectara.

El detenerse y observar el frente, que en realidad no es tal como siempre lo hemos concebido, sino un espacio encausado desde el interior, que fluye hacia el exterior, haciendo sentir y vibrar la emocionalidad significativa de una arquitectura sutil, basada en encauzamientos espaciales que conforman un todo armónico.

No solamente nos emociona, sino que nos llama para que penetremos en los misterios de los espacios a través de una puerta azul, enmarcada con una estructura fuerte, con un “chanfle” alusivo de invitación tal vez surrealista.

Y si pensamos en ese espacio que atrapa, abriendo la puerta azul, aparece suave y estimulante, incitándonos a recorrerla, la rampa. La rampa que como cinta flotando sobre el jardín nos invita a subir para mostrarnos el árbol erguido, que pensado, marca una direccional vertical que Le Corbusier, sentía fluir en la elevación. Así el patio-jardín, paréntesis entre los volúmenes del edificio, acentúa la ensoñación del *“canto”*.

La rampa gira y lleva al primer cuerpo del edificio destinado a consultorios.

Pareciera que cubículos cortaran el espacio, pero accediendo a ellos, emociona la sensibilidad en su continuidad hacia el ex-



D. Almeida Cuth en la reapertura de la casa, noviembre de 1982.

terior, exaltado además por los cubos transparentes de los parasoles, que aparte de su función propia, encausan definitivamente esa relación interior-exterior, que ya sintiéramos y que desde afuera nos emocionara.

Emoción en todo, porque “la cinta” antes de girar, da acceso a la vivienda, la que con su funcionalidad hace compatible su vivencia.

Así, tratada con planos y volúmenes que se armonizan en sensibles continuidades, que al subir, de improviso otro espacio nos sorprende, con una riqueza que ágilmente fuga hacía la terraza-jardín, cuyo césped pareciera como un salto del parque a la casa. (Desgraciadamente sin ninguna sensibilidad, reemplazaron el césped por áridas baldosas) y ese espacio a su vez, encausado fuertemente por una pantalla horizontal, a modo de baldaquino, le da una dirección de continuidad hacia el parque.

Arquitectura, Escultura, Arte

Es un todo...

Porque ese espacio que atrae e invita a recorrerlo, a admirarlo y que penetra en el sentimiento de quién lo recorre, nos da esa sensación...

Es la admiración estética que con sutileza nos eleva el espíritu cual significativa poesía.





Miguel Baudizzone

COLABORADORES

Geoffrey Broadbent. Nació en Huddersfield, Inglaterra; estudió arquitectura en Manchester University. Enseñó en Manchester University, York y Sheffield. Head of School en Portsmouth en 1967. Ha contribuido largamente a instituciones profesionales (Royal Institute of British Architects, Architects Registration Council) y educacionales (British School at Rome, Council for National Academic Awards, Science and Engineering Research Council). Algunos libros que publicó son «Design Architecture» (1973), «Deconstruction: a student guide.» (1990), «Design Methods in Architecture» (1969), «Informe sobre el Simposio de Métodos de Diseño, Portsmouth.» (1968).

Claudio Connena. Arquitecto egresado FAU UNLP. Docente en la FAU entre 1984 y 1993. Doctorado en 1999 en la Universidad de Tesalónica en Grecia. Ejerce la profesión y la docencia en Tesalónica.

Javier Posik. Arquitecto egresado de la FAU UNLP y fué docente en taller de Arquitectura en la FAU. Artista plástico.

Pablo E.M. Szelagowski. Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Profesor Titular del taller de Historia de la Arquitectura y del Taller de Teoría de la FAU UNLP.

Franco Purini. Arquitecto egresado en Roma, 1971. Fue Profesor en Reggio Calabria de 1977 a 1981, Profesor Ordinario en la Facultad de Arquitectura de Roma hasta el 1994 y actualmente enseña Planificación Arquitectónica en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Desde 1989 es Académico de St. Luca. Ha publicado numerosos libros. Los proyectos y realizaciones de su estudio (Purini / Thermes) se publicaron en varias revistas.

Julieta Ansalas. Fotógrafa profesional. Realizó una beca de perfeccionamiento con Guillermo Kuitca, Fundación Proa. Trabajó en fotografía publicitaria (Photodesign) y exposiciones de sus trabajos en Galería El Pasaje, Centro Cultural Islas Malvinas y en el Museo Provincial de BsAs.

Actualmente desarrolla su carrera profesional en Barcelona, España.

Sara Fisch. Arquitecto, egresada de la FAU UNLP. Profesora Titular de Taller de Arquitectura FAU UNLP. Ha obtenido numerosos premios de concursos nacionales de proyecto. Desarrolla su actividad en La Plata.

Cristina E. Vitalone. Arquitecto, egresada de la FAU UNLP. Investigadora CIC (Comisión de Investigaciones Científicas Prov. Bs. As.) Directora del Programa Planificación y Gestión Estratégica Urbana y Territorial, LEMIT (Laboratorio de Entrenamiento Multidisciplinario para la Investigación Tecnológica).

Gustavo Azpiazu. Arquitecto, egresado de la FAU UNLP. Fue Presidente de la UNLP y actualmente es Decano, Profesor Titular de Arquitectura y de Historia de la Arquitectura de la FAU UNLP. Ha obtenido numerosos premios en concursos nacionales. Desarrolla su profesión en La Plata

Anna Kazumi Stahl. Es escritora y vive en Buenos Aires. Escribió «Catástrofes naturales» (Sudamericana 1997) y «Flores de un solo día» (Seix Barral 2001).

Earl Miller Stahl. Se crió en Louisiana, EEUU. Estudió arquitectura en la Tulane University en Nueva Orleans. Luego de un período con proyectos grandes, culminando en el estadio de fútbol «Superdome», se dedicó al diseño de cárceles. Ahora, con proyectos realizados en todo EEUU, planifica escribir un libro sobre ese tipo de diseño.

Daniel Almeida Curth. Arquitecto, egresado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Profesor Titular de Arquitectura en la FAU UNLP y en la Universidad de Morón. Profesor Extraordinario en calidad de Consulto FAU UNLP. Ha desarrollado una vasta obra profesional local e internacional.