UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

EN EL INTERVALO DEL LÍMITE
UNA NUEVA LECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO DESDE LA
REALIDAD VIRTUAL DE LO AMBIGUO

TESIS DOCTORAL

MARÍA DE LA O DEL SANTO MORA

ARQUITECTO

2016

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

TÍTULO :
**EN EL INTERVALO DEL LÍMITE
UNA NUEVA LECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO DESDE LA
REALIDAD VIRTUAL DE LO AMBIGUO**

AUTOR
MARÍA DE LA O DEL SANTO MORA

DIRECTOR
JOSÉ GONZÁLEZ GALLEGOS
AÑO
2016

TRIBUNAL NOMBRADO POR EL MGFCO. Y EXCMO. SR. RECTOR DE LA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID,

El día de de

Presidente	D	
Vocal	D	
Vocal	D	
Vocal	D	
Secretario	D	

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el

día de de

en

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

A José González Gallegos por su apoyo constante y su ayuda final

A todos los amigos que me han ayudado, a mis hermanos y a *Pingo* por su dedicación y su aprecio incondicional

Índice

17 entre0000: [introducción]

21		RESUMEN
23		ABSTRACT
25	0001	OBJETIVOS
28	0010	ESTADO DE LA CUESTIÓN, CONCLUSIONES Y NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN
29	0100	ESTRUCTURA Y TEMÁTICA
33	1000	METODOLOGÍA

39 entre0110: [hipótesis]

43	0001	<i>Entre</i>
43		Del <i>entre</i>
48		Del intervalo del límite
51		De la nueva lectura del Movimiento Moderno
54		De la Realidad virtual
55		De lo ambiguo
57	0010	El intermedio de la imaginación
65	0100	El <i>entre</i> de las artes
65		Un paseo por la Antigüedad
70		El <i>entre</i> de las artes
81		Del <i>entre</i> en la arquitectura
91	1000	El <i>entre</i> del espacio
94		El marco de la filosofía y la ciencia
97		Relativo a los términos
99		El marco estético alemán

105 entre0101: [tesis]

109	0001	INTRODUCCIÓN
112		Del cubismo
115		La ciencia, pensamiento, arte
119		Hacia Le Corbusier
133	0010	EN EL INTERVALO DEL LÍMITE
134		La dialéctica
152		Le dehors est toujours dedans
158		El cubo
161		La relación y EL COLOR
175		LA RELACIÓN y la luz
178		Los objetos

185	La cuarta dimensión
205	El juego, el azar y los DAdOS
208	De la línea y el intersticio
221	0100 LE DEHORS EST TOUJOURS DEDANS
221	El Viaje
231	Sudamérica
240	Ma maison
240	Dónde o del Lugar
246	Cuándo o de la Modernidad
257	Las casas de Le Corbusier y lo intermedio
260	Publicación de <i>Ma maison</i>
266	El dibujo de <i>Ma maison</i>
277	El atelier y los conoides
285	El marco ventanas-ojos-lugar- <i>dehors est toujours dedans</i>
290	Saliéndonos del cuadro
297	1000 DE CÓMO DENTRO ESTÁ SIEMPRE EL AFUERA: DEDANS IL Y À TOUJOURS DEDANS
297	<i>Le dehors est toujours dedans tanto como Dedans il y à tou jours le dehors</i>
306	De la síntesis de las artes al Pabellón del hombre
306	Preliminares
311	Génesis del proyecto
313	Cronología del Proyecto
314	Heidi Weber
318	Lo intermedio de las artes y lo intermedio espacial en los Pabellones en LC
330	El modelo de cubierta baldaquino
336	Un módulo una estructura
351	De la síntesis de las artes a <i>L'espace indicible</i>
355	Década de los 20
357	Década de los 30
360	Década de los 40
362	Década de los 50
363	Década de los 60
364	Hacia L'Espace Indicible

383 entre1001: [metatesis]

387	CODA
387	A y la Pangeometría
398	Picasso y La obra maestra desconocida
404	La obra desconocida de Libeskind. Chamber Works. Meditaciones arquitectónicas sobre temas de Heráclito.

Bibliografía

421	0001. Bibliografía por capítulos
421	entre0110 [hipótesis]
422	entre0101 [tesis]
422	0001 Introducción [tesis]
422	0010 En el intervalo del límite [tesis]
424	0100 <i>Le dehors est toujours dedans</i> [tesis]
425	1000 De cómo dentro está siempre el afuera: <i>dedans</i> <i>il y à tojours dedans</i> [tesis]
426	CODA [METATESIS]
427	1000. Bibliografía general

entre0000: [introducción]

índice

RESUMEN

ABSTRACT

0001 OBJETIVOS

**0010 ESTADO DE LA CUESTIÓN, CONCLUSIONES Y
NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN**

0100 ESTRUCTURA Y TEMÁTICA

1000 METODOLOGÍA

prêtère d'insérer

RESUMEN

Esta tesis doctoral busca estudiar el espacio desde la premisa de que el espacio es, fundamentalmente, lo intermedio. El entre, lo que hay entre las cosas mismas y que les da, precisamente, su definición como cosas en un constante proceso de delimitación. Este entre, lo que hay entre las cosas, no es sin embargo un resto que queda, sino bien al contrario el principio activo que hace que las cosas, desde lo que hay alrededor, se configuren en su ser sensible y puedan percibirse. El entre, lo intermedio, no es así una línea, un corte puro, sino un intervalo, un espacio en sí mismo, un ámbito en que se desarrolla un proceso. Es por tanto un espacio de formación, en el que las cosas aún no son y ya están siendo, un intervalo ambiguo pleno de virtualidades, unas desplegadas otras que permanecen en espera, siempre en movimiento.

Es la hipótesis principal de esta tesis que en el llamado Movimiento Moderno en la arquitectura del siglo veinte esta condición ambigua del límite se pone de manifiesto como la raíz articuladora de los cambios espaciales y formales que definen su ser y su estética. Para desarrollar esta hipótesis, se parte de una doble premisa: por una parte, como un entre que es en sí misma, la arquitectura se encuentra delimitada por las disciplinas artísticas contemporáneas, especialmente pintura y escultura y a la vez las delimita. Por tanto, se explorarán una serie de momentos claves en las vanguardias de comienzos del siglo veinte en paralelo a una serie de arquitecturas contemporáneas para estudiar esta doble dialéctica entre límites.

Por otra parte, y entendiendo que lo propio de la arquitectura es el espacio, se estudiarán en profundidad las concepciones espaciales que en la física y la estética del finales del siglo diecinueve y principios del veinte se desarrollan, para comprender cómo estas nuevas concepciones, centradas en las ideas de relatividad y de espacio-tiempo como magnitudes interlimitadas, determinan a su vez las concepciones espaciales que se desarrollan simultáneamente en las artes plásticas y en la arquitectura. La tríada espacio/tiempo/luz regirá este recorrido, en un doble camino: a través de la física y la teoría del arte, y a través de la arquitectura y las artes plásticas.

Se trata por tanto de incardinar la arquitectura en su contexto artístico y científico, y comprobar cómo la comprensión del espacio como un entre, como un intervalo del límite y no como un absoluto trascendente, se generaliza en dichos ámbitos en una exploración paralela que condiciona los resultados en todos ellos y que define, por tanto, la arquitectura de la modernidad como una arquitectura del entre. El encuadre enmarca como motivo principal el Movimiento Moderno a través de la figura de Le Corbusier. Se muestra el modo en que los recursos y mecanismos empleados provocan el encuentro del espacio indecible a través de la polifonía de las artes. Desde el espaciamiento del límite, su borradura, su ambigüedad, producidos mediante el entrelazamiento de los recursos artísticos, la continuidad de lo lineal, el encabalgamiento, el maridaje, la ambivalencia, la relatividad del color y la luz, el intersticio. Ello se analiza a través de la obra de Le Corbusier, destacando la dialéctica entre *Le Cheminée* y *Nature*

morte aux nombreux objets; Ma maison y el pabellón del *Zurichhorn*; *Unité* y *L'espace indicible*.

Aclaradas las premisas fundamentales y las consecuencias inmediatas para la arquitectura del Movimiento Moderno, la cuarta parte y final de la tesis, mucho más breve que las anteriores, expone una primera aproximación a las consecuencias que todo esto ha tenido en un momento liminal también: el comienzo de la postmodernidad. En realidad se trata de una apertura a lo que ha de venir, pues establecida la operatividad de la hipótesis inicial, se trata aquí solamente de abrir el camino a una interpretación que en realidad escapa del alcance de esta tesis. Así se deja apuntado cómo, a través de la obra de tres arquitectos, teóricos y artistas trabajando en los años setenta y comienzos de los ochenta del pasado siglo, una comprensión más clara de la revolución moderna precipitada por esta nueva comprensión del espacio como límite-entre queda patente. *Chamberworks* de Daniel Libeskind, *Wexner Center for the Visual Arts* de Peter Eisenman y *Manhattan Transcripts* de Bernard Tschumi servirían de privilegiados ejemplo. Como queda patente que las consecuencias de todo ello aún las estamos sintiendo en nuestra contemporaneidad.

ABSTRACT

This thesis aims to study the space from the premise that space is mainly the in-between. The in-between, what is in-between the things themselves and gives them precisely its definition as things in a constant process of delimitation. This in-between, what is in between things, is not a remnant that remains, but on the contrary it is the active ingredient that produces things from what is around, that configures them in a sensitive to be perceived. The in-between, the intermediate, is not a line, a pure cut, but an interval, a space in itself, an area in which a process is developed. It is therefore a space in development, where things are still not and already been, delimiting an ambiguous range full of potentialities, some present and others that remain only as virtualities.

It is the main hypothesis of this thesis that in the so-called Modern Movement in the architecture of the twentieth century this ambiguous boundary condition is revealed as the result of the articulation of spatial and formal changes. To develop this hypothesis, I posit this double premise: On the one hand, as an in-between which is in itself, architecture is defined by contemporary artistic disciplines, especially painting and sculpture and simultaneously defines them. Therefore, a number of key moments in the avantgarde of the early twentieth century in parallel with a number of contemporary architecture to study this double dialectic between boundaries will be explored.

On the other hand, and considering that the "essence" of the architecture is space, I will study in depth the spatial concepts in physics and aesthetics of late-nineteenth century and early twentieth century to understand how these new concepts centered on the ideas of relativity and space-time as interlimited magnitudes in turn determine the spatial conceptions that take place simultaneously in the visual arts and architecture. The space / time / light triad governs this journey in a double way: through physics and theory of art, and through architecture and the arts.

The aim is to anchor architecture in its artistic and scientific context, and to see how the understanding of space as an in-between interval and not as an absolute transcendent determines the results in all of them, defining, therefore, the architecture of modernity as an architecture of the in-between. The frame of the study is centered in the modern movement through the figure of Le Corbusier and how the different resources and mechanisms employed provoke an unspeakable space of encounter through the polyphony of the arts. From the spacing of the limit, its erasure, its ambiguity, produced by the intertwining of artistic resources to continuity of the linear, the marriage, the ambivalence, the relativity of color and light, the gap. All this is analyzed through the work of Le Corbusier, highlighting the dialectic between *Le Cheminée* and *Nature morte aux nombreux objets*, *Ma maison* and *Zürichhorn pavilion*, *Unité* and *L'espace indicible*.

Once the basic premises and immediate consequences for the architecture of the Modern Movement are set, the fourth and final part of the thesis aims to explore the impact that all this has had in another liminal time: the beginning of postmodernism. Of course, this part is shorter, in fact it is more a prospective survey and an opening of possibilities than a truly articulated body of theory, since the conceptual core of this thesis has been developed in the central part. Hence, through the work of three architects, theorists and artists working in

the seventies and early eighties of last century, a clearer understanding of the modern revolution precipitated by this new understanding of space as a boundary-between is proposed. *Chamberworks* by Daniel Libeskind, *Wexner Center for the Visual Arts* by Peter Eisenman and *Manhattan Transcripts* by Bernard Tschumi will exemplify this approach.

The consequences of all this are still haunting our contemporaneity.

Fig. 01. Fotografía Le Corbusier como *chasseur de courbeau*.

0001 OBJETIVOS

El objetivo como tal no deja de ser una lente. Desde cuatro puntos de vista, como si fueran prismas desde los que mirar presentamos nuestros objetivos abordándolos desde cuatro planos distintos. Primero, como objetivo relativo al objeto; segundo, como objetivo independiente del sujeto; tercero, como lente a través de la cual mirar; y, cuarto, en la presente tesis, el objetivo como blanco a alcanzar. **Fig. 01.**

Primera Mirada:

Réplica. Asociamos nuestras intenciones relativas a la tesis como objeto. Tratándose de una tesis arquitectónica su objeto es lo espacial. La propuesta de la presente tesis es *evidenciar que lo que verdaderamente define lo espacial es el intervalo del límite*. Si es verdad que se conoce gracias a la diferencia entre las cosas, si el individuo en el proceso de conocimiento lo que hace es reconocer esas diferencias para, mediante el orden y la jerarquía, establecer sus categorías conceptuales, no es menos cierto que, en lo arquitectónico, el límite separa a la vez que une el exterior desprotegido del interior a cubierto. En ese límite, en su intervalo, comienza lo espacial, luego por ende la arquitectura. Esto no es nuevo. Lo nuevo será la incorporación de los mecanismos para llevarlo a cabo, mecanismos ligados al espíritu de los tiempos. Ello determina su modernidad.

Contrarréplica. La ciencia nos muestra que en realidad los límites no existen. Ya ni hay caja contenedora ni topos relativo, hay campos y flujo. Ya no hay ni interior ni exterior, ni figura ni fondo, ni jerarquías. En el orden espacial y geométrico de lo arquitectónico, esto implica la borratura de los límites, el espaciamiento de su extensión. *El intervalo del límite se espacia, hace espacio dentro y fuera de sí*, porque no hay dentro ni fuera.

Segunda Mirada:

Réplica. Asociamos nuestras intenciones relativas a la tesis como objeto independiente, intentando proponer una mirada fuera de nosotros mismos, objetiva. Desde ese punto de vista la tesis pretende exponer una nueva forma de mirar, para otros, respecto a algo que quizás ya haya sido mirado. La mirada va referida al Movimiento Moderno. Y, dentro del Movimiento Moderno, el objetivo se dirige hacia la figura de Le Corbusier. Una figura que es usada para hablar de otras cosas y de otros, de su tiempo y del de otros. Aquellas cosas que desde nuestro punto de vista han movilizad el producir en dicha época. Aquellos otros que en su proceder hay puntos de confluencia. Cosas y otros que no están exentos de causas relativas a su tiempo. Causas que son de la ciencia y del pensamiento. Lo que promueve un nuevo espíritu de los tiempos que incorpora, a través del lenguaje de lo plástico, esa cultura. Para tratar de objetivar la mirada que se propone se han argumentado los discursos mediante los datos disponibles. Datos que son ofrecidos en el desarrollo de la tesis. Con ello se pretende mostrar una cierta objetividad en lo mostrado, justificándolo. De este modo, el objeto como tal, la presente tesis, desprendido del sujeto que la redacta, se muestra con el objetivo de ofrecer *una lectura nueva del Movimiento Moderno*.

Contrarréplica. La ciencia nos muestra que el objeto en sí no es tal. Que la materia en sí ha dejado de existir. El modelo de la ciencia ya no incorpora la materia sino el campo. Ello conduce a la desmaterialización de la realidad, a su desmadejamiento. El objeto ya no es objeto, ni es objetivo, porque una de las

variables de las que depende la nueva realidad es justamente la de la posición relativa desde la cual se mira. El objeto desmaterializado contiene entre sus variables al sujeto, a lo subjetivo. El objetivo ahora ya no puede mostrarse independiente del sujeto. *Es en cada instante, y en cada lugar, y a través de cada sujeto cuando la lectura se produce, siempre nueva.*

Tercera Mirada:

Réplica. La lente a través de la que se mira puede contener en paralelo un diafragma que ayude a articular lo que se mira, en el sentido de enmarcarlo. El marco, enmarca lo que se mira, pero también con su enmarcado selecciona el encuadre. Nuestro marco es el pensamiento y la ciencia en el tránsito entre el s XIX y s XX. Momento de crisis como sabemos, momento que pone en cuestión lo inmediatamente anterior pero no por ello lo lejano en el tiempo. Nuestra mirada *combina el marco de la ciencia y la estética del entre de los s. XIX y XX junto con el pensamiento de la Antigüedad. El encuadre enmarca como motivo principal el Movimiento Moderno a través de la figura de Le Corbusier.* La lente, a través de la cual se mira, es la que combina la ciencia con la estética. Si el mundo se desdibuja con la física, el arte barre con sus fronteras. Entre la síntesis de las artes y la realidad subjetiva espaciotemporal de lo polidimensional se regula nuestra lente. Lo que miramos a través de la lente de nuestro objetivo proponemos trasladarlo para *mostrar cómo los recursos y mecanismos empleados provocan el encuentro del espacio indecible a través de la polifonía de las artes.* Desde el *espaciamento del límite, su borradura, su ambigüedad*, producidos mediante el *entrelazamiento de los recursos artísticos, la continuidad de lo lineal, el encabalgamiento, el maridaje, la ambivalencia, la relatividad del color y la luz, el intersticio.* Lo cual provoca un espacio indecible en el que *'Le dehors est toujours dedans'* tanto como *'Dedans il y à toujours le dehors'*. Con ello el paseo arquitectónico a través de las artes queda expedito. Paseo que recorre las escenografías en que se han convertido las arquitecturas. Se pretende *encontrar ese acontecimiento arquitectónico que se presenta ante el que lo merece*¹.

Contrarréplica. Como coda se propone una visión alternativa que contempla la borradura de los límites en el contenido de la arquitectura en otro tiempo y otro lugar, fuera de marco. A través de la crítica del lugar mediante la construcción de lo intersticial, de la simbiosis entre lo lineal como infinito y su contrapunto musical y de la realidad espacio temporal ligada al cine y su montaje se abre el diafragma a tres arquitecturas seleccionadas. El motor de todo ello es el espacio como realidad polidimensional.

Cuarta mirada:

Réplica. El blanco que se ha elegido para nuestra mirada es a su vez polifacético. La obra de Le Corbusier como el tipo de nuevo arquitecto de los nuevos tiempos. Desde la dialéctica tan querida por Le Corbusier llegaremos justamente a su borradura. Para seleccionar nuestro blanco hemos utilizado nuestras armas: Las frases ya enunciadas *'Le dehors est toujours dedans'* tanto como *'Dedans il y à toujours le dehors'*; los cuadros, el primero *Le Cheminée* y el que marca su despedida temporal del ámbito expositivo, *Nature morte aux nombreux objets*; su arquitectura: *Ma Maison* y el *Pabellón Zurichhorn*; y sus textos: *Hacia*

¹ Le Corbusier, '...un verdadero mundo que se revela a quien tiene derecho, lo que quiere decir: a quien lo merece.' *L'espace indicible*, 1945.

la síntesis, Unité y L'espace indicible. Para con esas armas recorrer su obra y la de otros y mostrar que aquel espacio indecible viene definido justamente por el intervalo del límite y cerrar nuestra propuesta. Pieza alcanzada.

Contrarréplica. Toda acción tiene consecuencias y el objetivo, como una pieza a cobrar también. Ello se ha querido dejar apuntado brevemente en la última parte de la exposición. Otro marco liminal, aquel de anuncio de la Postmodernidad es en el que nos situamos. La partida comienza de nuevo... pero eso ya es otra tesis.

0010 ESTADO DE LA CUESTIÓN, CONCLUSIONES Y NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Tres consideraciones muy breves al respecto.

El tema a investigar, cómo se podrá desprender tras su lectura, es amplio en extensión pero también en las esferas a las que se acerca. Se trata de un tema caleidoscópico donde entran a formar parte muchas disciplinas y muchas áreas temáticas. Ello hace que la cuestión no sea única. La tesis además pone en cuestión al ofrecer una nueva lectura. Derivado de su propia polidimensionalidad, hablar de un solo estado de la cuestión nos resulta a todas luces inabordable. Desborda el marco y se sale de él. Pero eso es justamente la pretensión del pensamiento que como hipótesis pretende convertirse en tesis. Nos salimos del marco, lo desbordamos. No hay cuestión porque las habría todas. Ello no quiere decir que no se establezcan criterios ni mecanismos sobre los que estabilizar el sistema. La pretensión es que la tesis sea justamente la que vaya recorriendo el estado de la cuestión, el intervalo del límite.

Respecto a las conclusiones se ha optado porque se vayan destilando en el transcurso de la obra. Ello también viene derivado de que la intención de la presente tesis es que, mediante la nueva lectura que propone, se vayan abriendo puertas que muestren umbrales. Umbrales que en cada lectura vayan mostrando su caracterización, su posibilidad de conclusión. Y decimos posibilidad porque tratándose del tema que nos ocupa, el establecimiento de conclusiones fijas sería una absoluta contradicción con el sentido relacional y relativo que se presenta. Esto no significa que todo valga. Lo que se pretende es mostrar que el sentido de la ocasionalidad, el sentido excepcional del instante que contiene la posibilidad del acontecimiento, acontecimiento que aquí se refiere a aquel espacio indecible lecorbuseriano, tal posibilidad se muestra en cada momento y en cada ocasión y en cada sujeto. Esa es nuestra propuesta. Por ello el campo de las conclusiones lo dejamos expedito, abierto en su umbral. Umbral, umbrales, que como decimos van a irse mostrando a la largo de la tesis.

Respecto a la apertura de nuevos umbrales sobre los que investigar, la tesis propone el prisma del intervalo del límite para a partir de él poner la mirada en aquello que se pretende investigar. Indagar sobre su espaciamento y sobre aquello que nos muestra en su espaciar. Aquí se ha hecho con algunos autores. Se deja la puerta abierta a releer muchos otros. Desde luego, como ya se ha apuntado, a Libeskind, Eisenman y Tschumi.

0100 ESTRUCTURA Y TEMÁTICA

La presente tesis se ha estructurado en base a un organizado sistema. Cuatro partes la componen:

entre0000: [introducción]

entre0110: [hipótesis]

entre0101: [tesis]

entre1001: [metatesis]

La intención es clara. Una primera parte introductoria, una segunda parte de planteamiento de premisas, de hipótesis, una segunda parte que sustancie la tesis y una cuarta parte que va más allá de la tesis, se sale de marco, la metátesis. En todas ellas se reflexiona desde lo intermedio por ello se recurre al término entre. Además hay un juego nemotécnico con los números. La introducción aparece neutra [0000], la tesis plantea ya el *entre* del 1 entre los 0 [0110], en la tesis los *entre* se entrelazan como así lo hacen el 1 y el 0 en su epígrafe [0101], y finalmente en la metátesis el contenido de los 1 pretenden salirse del marco, lo desbordan [1001]. Con el recurso a la imagen gráfica de los números se pretende visualizar los criterios primeros de cada planteamiento.

A continuación en cada uno de los capítulos encontraremos sus partes constituyentes.

Se ha pretendido establecer un orden cuatripartito que sirva de armazón al tema.

En el capítulo entre0000: [introducción], se estructuran cuatro apartados que articulan los Objetivos, la aclaración respecto al Estado de la Cuestión, las Conclusiones y las Nuevas Líneas de Investigación, a continuación la Estructura y Temática de la tesis y por último su Metodología.

A continuación, el capítulo entre0110: [hipótesis] contiene cuatro subapartados que son generados a través del establecimiento de las hipótesis de partida. El primer apartado introduce el sentido del entre y aprovecha para explicitar el sentido del título de la presente tesis. El segundo apartado se aproxima a la Imaginación como mecanismo intermedio que interviene en el proceso de conocimiento, luego en el de la creación arquitectónica. El tercer apartado realiza un paseo por el *entre* de las artes, deteniéndose en la Antigüedad y proyectándolo en el arte de la Modernidad, particularizándose en la arquitectura. Finalmente el cuarto apartado recorre el entre ligado a lo espacial desde dos flancos diferentes, el de la filosofía y la ciencia y el de la estética. Entre medias se reflexiona sobre el significado del término.

Después, en el capítulo entre0101: [tesis], se aborda lo nuclear de la tesis. De nuevo viene subdividido en cuatro apartados. El primero introductorio nos sitúa en el tiempo de la tesis. Dentro de lo artístico, con un acercamiento al cubismo, en el entendimiento de que su proceder arquitectónico abre los umbrales a las disciplinas artísticas. Dentro del pensamiento y la ciencia, con un detenimiento en las interpretaciones que, de los nuevos modelos matemáticos relativos a la cuarta dimensión y el nuevo modelo de la relatividad, se pueden

extraer, para acabar en una reflexión de los antecedentes biográficos de la figura cuya obra articula la presente obra, Le Corbusier.

En el siguiente apartado se recorren aquellos aspectos que se relacionan con el sentido que el intervalo del límite tiene en la obra de Le Corbusier con algunos excursos a otros autores. Desde la dialéctica visual que se encuentra a lo largo de la obra de Le Corbusier se inicia el camino. A partir de su sentencia *Lo exterior es siempre un interior* se recorre su obra con la ayuda de la interpretación de sus cuadros, como él siempre ha recomendado. Para llegar a su arquitectura hay que detenerse en su pintura, nos dice. Nosotros le hacemos caso. Y nos fijamos en su pintura *Le Cheminée*, su primera pintura al óleo. Pintura que manifiesta lo que sus escritos, ideas y arquitecturas ponen de relieve, la importancia del cubo, cubo que efectivamente demuestra aquel exterior contenido en el interior, enmarcado, recogido en el cubo. Cubo que, desde la iluminación vibrante que irradia en su posición en el cuadro aludido, nos anticipa todo aquello que tiene que ofrecer, aquel contenido. Cubo que poco a poca se va abriendo, y en su apertura muestra. Lo que aquí mostramos es que esa apertura no se presenta de forma violenta, la caja no explota ni estalla. La caja se abre mediante otros recursos. Recursos que anuncian que tras esa apertura puede producirse el acontecimiento. Apertura que se va mostrando mediante la relación de los objetos inmersos en el cubo. Relación que se muestra mediante el color o mediante la luz. Y objetos que en el interior del cuadro se relacionan. Interior que convoca esa relación mediante el entrelazamiento de dichas relaciones. Un entrelazamiento que se produce a través de lo lineal que nos ofrece el primer paso de lo ambiguo. Donde lo infinito que la línea contiene se va desenhebrando en perfiles de figuras entrelazadas. Figuras que ya no remiten a un fondo porque el fondo también se activa, significa. Porque el intervalo del límite al espaciarse ha desdibujado esos límites, esos contornos, y ahora las significaciones son múltiples y compartidas. Y si una taza se hace copa, un tabique se hace hornacina para acabar articulando una escalera. Los objetos se maridan, se encabalgan; los objetos en la pintura tanto como en la arquitectura. Para hablarnos de esa polidimensionalidad de la cuarta dimensión. Y ello como un juego porque la arquitectura no ha dejado de ser ese juego de volúmenes bajo la luz. Juego en el que la oportunidad se mantiene. Y a través de esos mecanismos vamos avanzando en la interrelación de la figura y el fondo hasta construir el intersticio.

Para el segundo apartado usamos el momento diferencial en su experiencia vital que desde nuestro punto de vista supone su viaje a Sudamérica. Viaje que nos sirve para introducir otra variable al entendimiento polidimensional de lo arquitectónico. Un entendimiento con claro estatus relacional. Aquel que se descubre en los recorridos, en la arquitectura árabe, en el tránsito. Y que se va a proponer en sus obras, su particular *promenade* vital se hace converger con la *promenade* que ofrece para otros en su obra. *Promenade* que puede representarse como montaje cinematográfico, como una colección de fotogramas que ilustran sus experiencias vitales, aquellas recogidas en su formativo viaje a Oriente, tanto como en el revelador primer descubrimiento de Sudamérica. Auténticos *story-board* que nutren asimismo los *story-board* con los que expresa a sus clientes su obra. Obras que desde su origen dialéctico nos hablan de ese *entre* de lo uno y de lo otro, de lo intermedio. Y allí en aquel viaje a Sudamérica Le Corbusier dibuja su primera casa. Decimos su primera casa,

porque aunque las ha construido para otros, esta será para él. Pretende convertirse en propietario. Una casa, su *Ma maison*, que revela, de otro modo, aquello que en el cuadro contemplábamos, en el cuadro de *Le Cheminée*. Un modelo existencial dialéctico en el que el habitar y el crear poético son articulados, yuxtapuestos, recogiendo el diálogo presente en el cuadro. Primero sí, el cubo, lo creativo del *atelier*, pero también está el habitar, la cornisa, el *corp de logis*. Y ambos articulados por los libros, por sus teorías, por sus propuestas. Libros en el plano, presupuestos en su obra, articulación entre la pieza del *corp de logis* y el *atelier* de *Ma maison*. *Ma maison* que es recorrida y analizada. *Ma maison* que finalmente se construye de otro modo y en otro lugar, en el apartamento de Porte Molitor. *Ma maison* que, como otras, participa del marco a través del cual el exterior en el interior es mostrado, marco que encuadra el que mira, y el que mira es la casa, casa-ojo. Marco que, como los cubos de los cuadros, comienza a desbordarse. Y si nos salimos del cuadro también abrimos el cubo. Cubo que se va abriendo, cubo que va mostrando en su abrirse el exterior en él contenido. Cubo que ya, detrás de los objetos, nos los antepone en el espacio del cuadro, en su *Nature morte aux nombreux objets*. Y con ello nos da entrada al siguiente apartado.

En el cuarto apartado se produce la convergencia. El cubo nos ha abierto sus puertas y nos ha mostrado que tanto *le dehors est toujours dedans* como que *dedans il y a toujours le dehors*. Ello va acompañado por otro momento de experiencia vital, aquel que marca la guerra. Será durante la guerra donde articule los pensamientos que quizás ha tenido desde siempre. Ese dirigirse hacia la síntesis de lo plástico. Lo plástico que concentra las artes. Tanto la pintura como la arquitectura, como la escultura, pero también la escala de lo urbano y la del equipamiento, también la del diseñador, como también la de los grabados o los tapices, como también la del escritor. Toda una esfera vital que nos habla en primera persona de esa síntesis artística. Y esa síntesis, como modelo de reconstrucción de la nueva Europa tras la guerra, se adopta como salida. Síntesis que va a recorrer y vertebrar sus propuestas de edificios vinculados a las artes, su idea de museo, sus pabellones itinerantes. Pabellones de gran escala con la pretensión de tomar posesión del territorio, y cobijar en su seno, a cubierto al arte, a aquello que se expone, de forma libre, construyendo el diagramático esquema del recorrido. Cobijo que queda resumido en la cubierta. Y entre el suelo y la cubierta lo espacial fluye libremente, entre interior y exterior, sin fronteras. Esa es la propuesta. Y lo que no se consigue a gran escala en toda su trayectoria, podrá finalmente lograrlo en la pequeña. Un embrión bimodular que lo contiene todo, como aquel primer cubo pero de forma diferente. Pabellón que sintetiza el arte y la vida, pabellón que sintetiza a las artes, pabellón, casa del hombre diríamos poética, porque poéticamente habita el hombre, a pesar de todo. Pabellón que muestra su *entre* en su composición dialéctica, cubierta y *corp de logis* que permiten por fin que su terraza jardín sea un verdadero intermedio. Pabellón que dialécticamente organiza dos módulos, tanto en la cubierta como en el *corp de logis*. *Corp de logis* que es vivienda, como también *atelier*. Lo existencial se sintetiza en el *entre*. Pero no sólo porque el universo de la casa pretende resumir la síntesis de las artes. Casa del hombre, aquel hombre poético que Le Corbusier manifiesta, aquel hombre artista en el que se reúnen las artes. Artes que se sintetizan en la exposición que pretende ser el pabellón.

Pabellón del Zurichhorn que expone la casa del hombre tanto como la síntesis de las artes. Síntesis de las artes que encontramos también en su pensamiento recogido en sus escritos. Escritos que avanzan hacia el encuentro de la nueva realidad espacial. Nueva por su descubrimiento lingüístico. Aquella que le da nombre, pero que no es nueva en lo relativo a su experiencia vital. La marcha hacia la síntesis de las artes va a ir desvelando el verdadero sentido de lo espacial, aquel espacio con resonancias acústicas, el espacio para el que no encuentra palabras, *espacio indecible*. Y se cierra el círculo de nuevo, porque aquel espacio indecible al que llega después de su larga trayectoria, aquel que nombra como indecible, es aquel que ya disfrutó en su primera visita al Partenón en la Acrópolis de Grecia. Esa experiencia que le había acompañado siempre no era otra que la experiencia de ese espacio indecible, un espacio vinculado, y así lo manifiesta Le Corbusier en su texto, con la cuarta dimensión. Espacio indecible que vuelve de nuevo a encontrarse en su cuadro, aquel primero, *Le Cheminée*, su cubo, cubo que es espacio radiante, cubo que resuena, como resuena la arquitectura cuando se experimenta:

Entonces se abre un abismo sin límites que borra los muros, expulsa las presencias contingentes y cumple el milagro del *espacio indecible*.²

En la cuarta parte, nos salimos del cuadro, lo desbordamos. Y usamos para ello otro de los personajes que desde nuestro punto de vista aborda la cuestión de la polidimensionalidad en el movimiento Moderno, nos referimos a El Lissitzky. Lissitzky que, mediante su escrito *A y la Pangeometría*, nos ofrece un análisis de la cuestión espacial. Análisis que aprovechamos como marco de nuestra mirada, aquella que se ha desbordado. Situados de nuevo en el marco liminar que anuncia la postmodernidad, a través de ese prisma, proponemos recorrer tres flancos de lo espacial. Lo espacio-temporal contenido como concepto en la infinitud de lo lineal que se articula como contrapunto a través de los *Chamberworks* de Daniel Libeskind. Lo espacio-temporal contenido en el intersticio en el *Wexner Center for the Visual Arts* de Peter Eisenman y finalmente lo espacio-temporal vinculado a lo cinematográfico en los *Manhattan Transcripts* de Bernard Tschumi (solamente se apuntarán unos posibles desarrollos en torno al trabajo de Libeskind: nos repetimos, pero esta apertura al futuro no sería sino el fundamento para desarrollar otra tesis). Nuestras armas ahora para ello serán las siguientes: para enfrentarnos a la incompreensión que produce la primera mirada a los *Chamberworks*, la obra del Honoré de Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*; para el intersticio de Peter Eisenman, sus escritos en el vacío; y para la arquitectura cinematográfica de Bernard Tschumi en sus *Manhattan Transcripts*, la teoría del montaje y el cine de Sergei Eisenstein. Nos salimos del plano.

² Le Corbusier, el espacio indecible, Modulor, Poseidon, Barcelona, 1976, p30.

1000 METODOLOGÍA

La metodología que se ha utilizado la hemos tomado prestada del procedimiento que asociamos al cubismo. Se trata de la secuencia analítico-sintético-ei-dética. La misma se ocupa del campo teórico, del proyectual y del construido aportando trabajo básico de campo, desarrollo de trabajo de carácter escrito y de carácter gráfico. Una vez acotado y limitado el ámbito de investigación en la forma de índice de trabajo, se inicia con una selección de bibliografía (general y específica según caso) para la toma y recogida de datos a fin de poder desarrollar una primera redacción de los presupuestos de la tesis. A continuación, se realizan varias fases en el proceso de ejecución: una primera de carácter analítico estudia los textos y la documentación seleccionada, así como la casuística en ellos contenida. A continuación, un segundo paso pretende elaborar una serie de ideas sintetizadas del análisis previo y finalmente la tercera fase resulta como proposición de las ideas que sustentan la tesis. Esta metodología se realiza tanto para el trabajo de carácter teórico como para el trabajo gráfico.

Cualquier comienzo no deja de ser un suplemento a lo inmediatamente anterior. No sólo a lo inmediatamente anterior sino probablemente a lo anterior en general. Bien es verdad que aseverar acerca de que algo comienza también sería discutible. Suplemento como añadido y suplemento como suplencia. Añadido porque la pretensión inicial es la de añadir luz sobre algunas cuestiones ya estudiadas desde otras perspectivas por otros, pretensión pues de, mediante dicha nueva iluminación, mostrar algo más de lo que allí se expresaba y mediante esa muestra comprobar algunas otras cuestiones. Y así derivar desde el añadido hacia la suplencia con la propuesta que se realiza desde estas letras. Letras que no dejan de ser grafías escritas, escritura sobre imagen, grafía sobre grafía, suplemento del suplemento para de algún modo elucidar una cierta luz, una cierta *claritas* sobre un modo de hacer. Un modo de hacer cierta actividad como cierta actividad realizada con cierto esmero, con cierta maestría, con cierta habilidad era considerada artística por el mundo griego. Esa habilidad que probablemente se aproxima al conocimiento en el manejo de ciertos instrumentos, ciertos útiles (*outils*), ciertas herramientas, no sólo físicas sino también mentales, recordemos, el *disegno e cosa mentale*, decía Leonardo da Vinci, y haciéndolo proclama al cerebro como guía de la actividad artística. Ciertos instrumentos decíamos que colaboran en la producción de una cierta creación que incluye de algún modo una cierta innovación. Un cierto conocimiento acerca de una cierta *techné* que posibilita que esa relación establecida entre sujeto productor, objeto producido, medios de producción y en general unas ciertas condiciones de contorno se relacionen para configurar, para realizar una figura común de todos ellos que se aglutine en torno a esa cierta cosa creada.

Suplemento del suplemento y suplemento sobre suplemento sin considerar ni perjudicar un orden jerárquico en esa superposición. Suplemento que se suple sobre otro no por jerarquía de contenido más que por jerarquía argumental. Por una cierta exigencia convenida para establecer un cierto orden en el hilo argumental. Porque, a pesar de todo, parecen existir unos ciertos condicionantes según los medios de producción. Unas ciertas condiciones de contorno intrínsecas a los propios medios de producción relativos a la *techné* característica de dicha manera de producir. En pocas palabras, nuestro actual medio, estas letras dispersas pero ordenadas, grafiadas sobre el papel en blanco, arañadas sobre la tablilla de cera, acuñadas, esgrafiadas, esconden, veladas tras ellas, unas ciertas relaciones de exigencia, unos ciertos condicionantes a la hora de articularlas, de mezclarlas, unas ciertas llamadas que por presencia o por ausencia reclaman unas normas, unas reglas que determinan que su secuencia sea inteligible para un tercero. Pero aún así la pretensión de muestra en torno al límite de las cosas nos obliga, nos sentimos obligados, obligación que nos conduce a mostrar esa pretensión también aplicada al medio. ¿Cómo es posible una redacción, un orden comunicable inserto en el texto que a su vez nos remita a ese límite entre las diferentes maneras de producir, entre las diferentes *techné*? ¿¿existe la *techné*, una especie de *technocentrismo* asociada a lo artístico, o realmente el sistema se compone de replicantes sin réplica original, cada cual a su vez con una cierta caracterización singular? Replicante del replicante sin réplica original. ¿Es eso el suplemento del suplemento en el límite? ¿Qué es el límite? Cuando la palabra límite aparece, se muestra, se desvela parece remitir a una cierta peligrosidad, al filo del límite, en el límite. Indica desde

luego una invocación directa al cambio, algo se va a producir. Límite como *limes* parece entenderse por aquel lugar donde una cosa termina y comienza otra. Un límite parece ser un punto ciego, un punto donde se es y no se es al mismo tiempo. El punto donde lo positivo y lo negativo confluyen, donde los polos opuestos se encuentran, donde de ser algo se es todo y nada a la vez, una cierta reconstrucción, un lugar donde sin ser nada y siendo todo se produce el acontecimiento. Un límite como lugar del acontecimiento, del acontecer y del ocurrir. En el límite con seguridad ocurren las cosas porque el cambio es invocado en el límite. En el límite se congregan las circunstancias que consolidan la posibilidad, circunstancias y lugar que permiten lo posible, límite como lugar que posibilita el devenir. Límite que siendo y no siendo permite ser. Límite que es deconstrucción reconstruyéndose. Límite entre suplementos del suplemento sobre el suplemento. [Entre], [del], [sobre] como términos que nos dirigen, términos que articulan los nexos de unión, las junturas *entre*, otra vez, porque un *entre* no deja de ser un límite, suplementos. Sin saber dónde comienza y dónde termina la serie suplementaria, sin conocer si debe o no empezar y terminar, si ni siquiera esa posibilidad es posible, proponemos una recorte entre la serie suplementaria como coartada a la estructura de una cierta composición que pretende mostrar, manifestar, como intento de desnudar lo que se muestra, de eliminar ciertos abalorios que oscurecen lo mostrado, que dificultan su visión, y también buscando el apoyo de unos ciertos medios de unas ciertos mecanismos que nos alumbren y, desde luego, posicionándonos en unos ciertos lugares. Porque cualquier intento de mostrar nunca es inocente y siempre lleva implícita una cierta intención, buscaremos unas ciertos puntos desde los cuales mirar, posiciones que remiten a un tiempo y a un lugar, posiciones desde las cuales tomar unas ciertas perspectivas, unas ciertas miradas desde y hacia: *desde* referida a un tiempo, a una fecha, que es esta desde la cual miramos y, *desde*, referidas a un lugar, a un lugar físico pero también a un lugar de pensamiento; y *hacia* remitiendo a un tiempo futuro desde este instante. Pero, *hacia*, también como lugar al que miramos. Porque espacio y tiempo en este caso se entrelazan. Un sistema referencial que en ningún caso hablaría de un absoluto, sino más bien de un sistema referencial relativo. Una relación de la relación. Relación sobre relación que en su relativización desdibuja, suplanta, casi diríamos produce una borradora, que se erige en suplemento válido en este instante y en este lugar, triunfo efímero que no soporta el instante tras el instante que permite su suplantación futura. Suplementos que arbitrariamente asociamos a estadios, estadios que remiten de nuevo a lo temporal, al instante tras el instante, porque de alguna forma se ordena una secuencia de uno tras de otro en el tiempo, pero que a su vez remiten a posiciones relativas en el seno de esta composición mostratoria. Estadios que están como *sthai* erguidos, como se yergue el objeto arquitectónico entre la tierra y el cielo, objeto que estando, permite estar. Estadios espacio-temporales que se suplementan y en su suplemento, por añadidura, y en su suplantación remiten a lo que se pretende mostrar.

Como un suplemento a la letra, a esa grafía articulada de lo escrito, incorporamos la grafía de lo delineado, una grafía que se desnuda para extraer un cierto signo que remite a un significado que a su vez remite a otro y a otro y a otro... El suplemento a nuestra narración, a nuestro hilo argumental, a nuestra secuencia literaria, secuencia de letras grafiadas, es esa otra grafía en este caso del documento técnico, documento que documenta una cierta propuesta. Documento documental de un cierto momento y un cierto lugar, documento también epocal, porque para la Modernidad, en ese tiempo, es fundamental el espíritu de los tiempos, el *zeitgeist*, ese cierto fogonazo que

habla, muestra, escribe un tiempo; escritura de un tiempo que habló, escritura huérfa-
na del habla de su tiempo que acaba suplantando en la ausencia del habla su presencia
mediante su grafía, espíritu de un tiempo entre guerras en el que convulsión, revolu-
ción, cambio son palabras que acuden en remitanza a nuestra mente cuando intenta-
mos invocar a la memoria que nos hable de ellos; memoria que queda escrita en nues-
tras mentes suplementando el suplemento de lo leído, porque nosotros no estuvimos
allí presentes pero que aquí anunciamos como cuestiones que a su vez se incluirán
en otro cierto suplemento. Documento que documenta un tiempo y su espíritu y
que acude a nuestro encuentro para a su vez documentar este otro tiempo y espíritu
desde el que proponemos. Documento al que aplicamos la suplementariedad de su
borradura. Una borradura que nos habla de una cierta huella, huella que es tanto una
ruina como un prístino signo recién realizado. Porque otra cosa no queda en ruinas
de un edificio que esas ciertas líneas maestras que lo sustentan como cosa. Sustentan
su fisicidad como sustentan su conceptualidad. Elementos de fortaleza serán los que
resistan, líneas fuertes que soportan tanto la gravedad como el diseño. En nuestro
caso la ruina queda señalada a través del signo en la huella de unos trazos que figuran
un encuentro, encuentro de la vertical con la horizontal. Cruce que asimismo nos re-
mite a un punto ciego, cruce de meridiano y paralelo, cruce de vertical y horizontal,
cruce que pare evitar la ceguera del punto ocupado ya, espaciamos para hacer lugar
y así dar lugar a un cierto suplemento espacial que nos sirva de coartada para titular,
para nombrar, para dar nombre al primer suplemento. Nombre del suplemento que
no es primero ni último, ni siquiera cuarto o tercero. Suplemento por ello que arbitra-
riamente le concedemos un cierto código que desconocemos si termina o empieza, si
sirve de término o de límite como aquellos objetos que sirven de límite en el mundo
terrenal y que remiten al divino en el mundo griego. En un mundo donde lo divino se
entiende siempre próximo a lo humano, donde las divinidades se han humanizado, se
han aproximado en su figuración. Donde a su vez ciertos humanos permiten su divi-
nización mediante la atribución, la añadidura de unos atributos, atributos suplementa-
rios, que le otorgan esa cierta pertenencia a la divinidad, atributos suplementarios que
presencian su carácter divino y que a su vez hacen presente a un tercero esa divinidad.
Zeus horoi será la divinidad encargada del término. Zeus al que se le suplementa con
esa personalidad de Horoi para asociarle al término. Zeus horoi vigilará el término,
los términos, las lindes, los límites, y así quedará refrendado a través de una cierta *tech-
né*, aquella de lo escultórico en figuras que lo representan. Figuras que representando
al dios del término lo hacen presente como término. *Yo soy el Término* rezará una ins-
cripción esculpida sobre esos objetos. Inscripción que se suplementa mediante una
operación negativa si se quiere. Negativa en el sentido de reducción, en el sentido del
mecanismo que, antes que añadir materia como ocurriría en la escultura moldeada, la
grafía. Se produce mediante la extracción de materia como suele ocurrir en el caso de
la escultura esculpida. Cíncel que encenta la materia pétrea para *dar lugar* a través de
la encentadura, a través del espacio horadado, espacio abierto a golpe de martillo que
revela unos signos trazados en formas determinadas por la convención, signos carac-
teres que significan retóricamente lo que el símbolo esculpido, la figura representada

es, representación del dios horoi que delimita, *terminus* que da el término, lo marca, lo señala, lo signa y lo significa. Remitente que remite. Remitancia.

entre 01 10: [hipótesis]

índice

0001 ENTRE

Del *Entre*

Del intervalo del límite

De la nueva lectura del movimiento moderno

De la realidad virtual

De lo ambiguo

0010 EL INTERMEDIO DE LA IMAGINACIÓN

0100 EL ENTRE DE LAS ARTES

Un paseo por la antigüedad

El *entre* de las artes

Del *entre* en la arquitectura

1000 EL ENTRE DEL ESPACIO

El marco de la filosofía y la ciencia

Relativo a los términos

El marco estético alemán

Fig. 01. Izda. : Diller Sofidio, Edificio
Blur, Expo de Suiza, 2002; Dcha.: Kengo
Kuma, Casa de vidrio y agua, 1995

0001 **ENTRE**

Del entre

(De *entre*). 1. pref. Limita o atenúa el significado del vocablo al que se antepone. *Entre-ver, entretallar*. 2. pref. Significa situación o calidad intermedia. *Entreacto, entrecejo, entre-fino*.

(Del lat. *inter*). 1. prep. Denota la situación o estado en medio de dos o más cosas. 2. prep. Dentro de, en lo interior. *Tal pensaba yo entre mí*. 3. prep. Denota estado intermedio. *Entre dulce y agrio*. 4. prep. Como uno de. *Le cuento entre mis amigos*. 5. prep. Denota cooperación de dos o más personas o cosas. *Entre cuatro estudiantes se comieron un cabrito Entre seis de ellos traían unas andas*. 6. prep. Según costumbre de. *Entre sastres*¹

Aprendemos las cosas situándolas *entre*. Es verdad que cuando están las cosas mezcladas, cuando su significado no es claro, intentamos 'colgarlas' entre una cosa que se le parece mucho en un extremo y en otro, pero de los que difiere. Y en ese estadio intermedio comenzamos a sentir que la cosa coge forma, identificamos una cierta figura y la asignamos un contenido de significación. No es tanto que veamos que esto es diferente a esto otro, que también, sino que, en ese proceso, la fijación máxima a que podemos llegar en la identificación, se consigue gracias a la comparativa entre dos próximos diferentes. Entre esto y aquello lo uno se identifica. Esa es nuestra propuesta, nuestra tesis. La significación se consigue gracias a ese estado intermedio que es el que la confiere, el que la hace aparecer, el que la da sentido.

Según Peter Eisenman ese estado intermedio, ese *in-between* se corresponde con lo que denomina *blurring*, que en una traducción rápida podríamos asociar al término *borroso*. Pero para Eisenman *blurring* no es la literalidad de la borrosidad entendida como la muestran directamente en sus propuestas Diller-Scofidio o de otra manera los japoneses como Toyo Ito o Kengo Kuma. **Fig. 01.**

Borrosidad trasladada al efecto de estar inmerso en una nube, en el seno de un medio gaseoso y entonces ese gas interfiere en nuestra percepción trasladándonos, la falta de nitidez a la hora de visualizar nuestro entorno; o aquella borrosidad atribuida al medio fluido acuoso que desdibuja mediante la refrac-

¹ DRAE, *entre*.

ciones de la luz las imágenes. No es a esa borrosidad físico-perceptiva asociada al medio fluido a la que se refiere en este caso Peter Eisenman. Más bien la borrosidad de la que habla Eisenman es aquella que se encuentra entre la independencia de la arquitectura respecto a sus significados fundadores y la renuncia a todo significado. Así, la arquitectura se va a situar entre esos dos ámbitos, donde para Eisenman² otras formas de significado y otras situaciones llenas de significado pueden acontecer. La arquitectura pues estará entre las formas de significado y las situaciones.

Y esto conduce según él al llegar a hacerse sin motivo del signo, al proceso de la apatía del signo, a la desmotivación del signo, al signo sin motivo. Un proceso que se sitúa a su vez *entre* la claridad de significado del signo y la carencia de la misma, entre la claridad y la oscuridad del significado en un estadio de penumbra donde el significado oscila, vibra. Justo en ese estado de vibración que los filósofos presocráticos atribuyen al limbo en el que los conceptos se sitúan hasta que hacen su aparición. Limbo en el que no pueden aspirar más que a la oscilación.

Pero, ¿cuáles son esos signos que según Eisenman tienen un fin, un motivo, una finalidad? Los ejemplos que nos pone están ligados a lo arquitectónico ya desde el Renacimiento: el suelo, la envolvente, la fachada. Si nos detenemos en la fachada, por ejemplo, entendida como la cara del edificio, genera un contenido que alude al establecimiento de diferencias y jerarquías entre el dentro y el afuera, entre lo público y lo privado, entre lo sagrado y lo profano. Pues bien, su concepto de *blurring* pretende borrar, desdibujar dichas jerarquías y las condiciones que previamente las han legitimado. Teniendo claro que efectivamente no se debe perder la condición de cerramiento del plano de la fachada, indica que la propuesta de *blurring* más que legitimar el cerramiento como cerramiento, la acción o el concepto de *blurring* permite a la fachada ser algo más. La fachada pierde su objetivo al perder su finalidad, pasa a ser apática, sin fin. Con ello el sujeto, al no encontrar lo que busca lo anhela, y convoca al deseo. Entonces el subconsciente aparece.

Así, en arquitectura, las usuales motivaciones que el sujeto tiene de cobijo, envolvente, estabilidad, hogar van a dar paso a la esfera del inconsciente donde el deseo opera. Así la arquitectura se moverá desde la presencia real y consciente de las motivaciones del hombre propias de las nociones de fachada o envolvente, o refugio, elementos cargados de significado a lo largo de la historia, hacia la esfera del inconsciente, ámbito de los fenómenos. Una esfera donde la arquitectura pensará el espacio y el tiempo motivados por 'condiciones' distintas a las concernientes a las tradicionales relativas a la finalidad y al deseo de tal. ¿Cómo puede ocurrir esto? ¿Se puede, en el ámbito de una arquitectura conocida y comprendida, traer a presencia en ella, en su presente esperado, el mundo de lo inesperado?

Según Eisenman siempre que se ha dado en la arquitectura una fractura o un desplazamiento respecto a lo conocido, ésta ha incorporado lo nuevo como una típica condición, la ha transformado en una condición normal. La arquitectura se ha adecuado a los tiempos, transformando su presente y adoptando la

² Porque, según Peter Eisenman, la arquitectura nunca puede dejar de lado un cierto significado, algo de significación siempre hay en lo que llamamos arquitectura.

nueva normativa. *Blurring* desplaza la idea de 'un tiempo', más que adaptarse a los tiempos, abriendo, a través de esa adaptación, el pasado al futuro. Si uno asume que el pasado inexorablemente conduce al presente, no pasará nada, no cambiará nada. Sin embargo, si el presente se sale de su lugar para que, a través de la borrosidad, se mire al pasado con el objetivo de emborronar el presente a fin de sugerir un futuro desconocido previamente, entonces será posible cambiar los deseos y las expectativas de los sujetos.

Blurring adopta muchos términos (*between, intersticial, etc.*) y muchas formas en los trabajos de Eisenman. Básicamente el proceso de 'emborronamiento' introduce una tercera fase en el proceso de trabajo de diseño. La primera fase se refiere a la realidad en la que la nueva arquitectura se sitúa, el estudio del lugar, el programa, la función. Se correspondería con el material textual. El segundo material textual tiene que ver con la interioridad y la anterioridad de la arquitectura. La interioridad define la disciplina, que es lo que hace a la arquitectura singular, la anterioridad se refiere a la historia de la arquitectura, a su sedimentación. Para Eisenman, este es el proceso clásico de cualquier arquitectura, porque no se puede evitar la interioridad de la arquitectura, su anterioridad, ni su condición singular de signo y significado como cosas funcionales. El '*Blurring*' introduce un tercer texto. Es contingente y arbitrario y altera las condiciones de estabilidad de los textos primero y segundo. La introducción de una variable arbitraria comienza a emborronar la relación entre las formas que uno produce y sus funciones y significados. Dichos textos arbitrarios son para Eisenman contingentes en su capacidad de emborronar. En cierto sentido se eligen para que obren como efectos que desplacen a los tradicionales. Cuando uno mira el trabajo resultante parece que éste no ha sido realizado teniendo en cuenta el lugar, el contexto, las funciones o los significados. Se ve como '*fuera de foco*'. Es difícil decir si las formas resultantes provienen del intento de satisfacer unos requerimientos funcionales o responden al deseo de producir unos significados. Se produce un '*diagrama*', una condición '*borrosa*' entre la forma y el contenido, entre lugar y programa. Donde los signos ya no se interpretan como totalmente motivados por una finalidad. El patrón de interferencia del diagrama previene el recurso de la previa relación entre forma y función, forma y contenido.

Eisenman entiende que es propio de la metafísica de la presencia las dos primeras fases del proceso de diseño, mientras que el movimiento hacia el 'llegar a ser desmotivado' lo que podríamos traducir como la búsqueda de la no-finalidad o de la ausencia de finalidad, caracterizaría la superación de dicha metafísica de la presencia.

Lo que sí que es a todas luces innegable es la situación intermedia que podemos atribuir a la arquitectura. Y esa situación intermedia, de *entre*, la podemos recorrer desde una dialéctica que se enfrenta entre las dos orillas del término. Por un lado esa situación intermedia entre las artes limita, como señala el DRAE, el significado del vocablo al que se antepone el '*entre*', pero a su vez da fe de su situación o calidad intermedia.

Que la arquitectura se sitúa entre las artes es un hecho ineludible sobre todo si lo apreciamos desde la coyuntura del pensamiento renacentista. Que la arquitectura como tal sea considerada o no un arte es claro que es un debate centrado en lo que a la cualidad utilitaria de lo arquitectónico se refiere. Atendiendo a una concepción de lo artístico como algo inmerso exclusivamente

en el ámbito del puro deleite, del puro disfrute, es cierto que lo arquitectónico como tal siempre nos proporciona ese algo más que tiene que ver con lo funcional, con la satisfacción de una finalidad para la cual el objeto arquitectónico es concebido. Y si se entiende lo estético como sensación que despierta y pone en alerta nuestros sentidos únicamente en aras de la consecución de un cierto placer, el estético, de nuevo se aprecia que lo arquitectónico nos ofrece algo más.

Pero también, podemos salir afuera de esta definición, salir del interior de esta cuestión para desde su exterior mirarlo recíprocamente, o casi: resulta también innegable que la arquitectura siempre ofrece algo más que lo puramente utilitario. Lo arquitectónico pone en acción, activa las sinergias del repertorio sensible, los mecanismos del ámbito sensorio se encienden y a su vez se ponen a funcionar. Y de manera sinestésica, de forma simultánea, la arquitectura, a través de su experiencia, pone en evidencia, hace visible, trae a presencia, no sólo su carácter utilitario sino todas aquellas categorías de lo sensible que operan con el *pathos*, en el ámbito de lo sensible, con la sensación, haciendo evidente su capacidad de con-mocionar, de poner en movimiento la sensación, lo sensible y lo 'sensibilizante'. Sujeto, objeto y experiencia se ponen en movimiento con lo arquitectónico al ser recorrido, al ser experimentado su '*entre*', al ser sentido, utilizado. Por ello, en cualquier caso lo arquitectónico se posiciona en ese nivel intermedio que, por un lado, limita su lugar pero que, a su vez, potencia dicha cualidad. Una cualidad que disfruta como un arte del *entre*. Arte que en muchos casos participa de elementos, de objetivos, de inquietudes que encontramos en el resto de las artes.

Incluida la arquitectura en el grupo de las artes y casi siempre en uno de los niveles superiores de la escalera artística, se trata pues de una disciplina artística que con su evidente sentido de la funcionalidad, con la voluntad de participar de una finalidad, va a ocupar un lugar intermedio entre lo puramente manual y lo intelectual. La arquitectura, probablemente sea, junto con la música, la disciplina artística que en todo tiempo se ha entendido más próxima a la ciencia. Basta recordar las palabras de Goethe auspiciando dicha relación al enunciar que la arquitectura la entiende como *música congelada*. Pues si ésta participa de cuestiones de la matemática y de la física, la arquitectura además incorpora otras disciplinas como la geometría.

Aunque es evidente que estas cuestiones no son monopolizadas por lo arquitectónico, puesto que, lo que tradicionalmente han sido consideradas disciplinas artísticas, en algún momento pueden participar de tales cuestiones. Lo característico de lo arquitectónico va a ser que lo hará de forma continuada y no puntualmente.

En este sentido encontramos otra condición limítrofe de lo arquitectónico que marca su condición de '*entre*' que nos interesa enfatizar, aquella que se sitúa en la frontera entre lo artístico y lo científico. Esa posición *fronteriza* es lo que la caracteriza. Una posición fronteriza entre ciencia y humanidades que posibilita en cierto modo el que su investigación comparta metodología científica. Investigación en la que el objeto y el sujeto se aíslan en el proceso, colocándose uno enfrente del otro para asumir una posición limpia, incontaminada de subjetividad o relativismo. Pero también metodología propia de las humanidades en las que se da por válida la convivencia entre sujeto y objeto, en la que

de algún modo se patrocina el proceso de inmersión de ambos potenciando la experiencia.

Pero, ¿qué podemos entender por ese *entre* entrecomillado que venimos utilizando en el presente texto? Acudimos a Derrida:

No estamos ya ni siquiera autorizados a decir que “*entre*” sea un elemento puramente sintáctico. Además de su función sintáctica, mediante la remarcación de su vacío semántico se pone a significar. Su vacío semántico *significa*, pero el espaciamiento y la articulación tiene por sentido la posibilidad de la sintaxis y ordena el juego del sentido. Ni puramente sintáctico, ni puramente semántico, señala la abertura articulada de esa oposición.

A partir de este hecho, lo que podríamos denominar el sincategorema «*entre*» tiene como contenido de sentido un casi-vacío semántico, significa la relación de espaciamiento, la articulación, el intervalo, etc. Puede dejarse nominalizar, convertirse en un casi-categorema, recibir un artículo definido e incluso la marca del plural.³

Así el *entre* ocupa a su vez ese lugar intermedio entre su propio significado, lo que sería su semántica, y su capacidad de relacionar, esto es su función sintáctica. Del mismo modo que en la arquitectura lo intermedio no deja de configurar un espacio propio, el umbral por ejemplo, y a su vez es un espacio que se entrelaza entre lo que tiene antes y lo que tiene después.

Pero esto, no siempre está tan claro. Y la falta de claridad conduce al caos. Aquel caos que Anaximandro interpretó como lo ilimitado, lo falto de límite, de *perás*, lo *a-peiron*. Caos como el *entre* que da sentido al mundo es el espacio entre el cielo y la tierra, es la separación, la abertura que se abre en la montaña para permitir el cauce de un río, hendidura que se hace en la tierra para servir de morada al hombre.

‘En primer lugar existió el caos’ dice Hesíodo en su Teogonía. Y ese caos es la abertura, en el sentido en que una montaña puede ser hendida por las aguas de un río hasta abrir allí un cauce, en el sentido en que una herida puede abrirse en la carne por donde mana y circula la sangre, o en el que se hiende la tierra para abrir una morada que sirva al hombre o al animal de habitáculo. Caos al espaciar un espacio entre el cielo y la tierra, los define. Esa hendidura llamada caos determina la existencia de cielo y tierra de la misma forma que el espacio intermedio entre interior y exterior los define y da sentido, los distingue al marcar su separación, porque sólo lo que se distancia se distingue. El *entre* casi parece estar antes que el interior y el exterior y los hace posibles.

Caos también es antes que *Chrónos*. *Chrónos* nace después de la tierra y el cielo, con el día y la noche, porque *Chronos* es “el lugar en el que el día y la noche se suceden indefinidamente”, el lugar a partir del cual transcurre el tiempo.

Ahora ya hay lugar y hay tiempo. Porque hay espaciamiento. Este espaciamiento separa lo que antes estaba confundido porque no se diferenciaba, lo distingue, pero a su vez lo relaciona; lo mismo que pretendemos para el espacio intermedio, distingue y diferencia lo interior de lo exterior, permitiendo su exis-

³ Derrida, Jacques, *La doble sesión en La diseminación*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2007, p 335.

tencia a partir de su cualificación, pero a su vez lo relaciona. Relaciona lo que antes estaba aislado.

Nuestra tesis defiende la idea de que la arquitectura actual relaciona más ese interior con el exterior, lo cualifica en mayor grado, distinguiéndolo por medio de ese espaciamiento de lo intermedio. El intermedio primero no existía era una masa opaca y cerrada oscura, la nada.

Entre el interior y el exterior se opera lo *intermedio*. Si entendemos que podemos estructurar, organizar, ordenar, dar sentido a ese espacio intermedio, deberemos por un lado darle sentido, canalizar las posibles percepciones, potenciarlas, esgrimir las como recursos de ejecución para lo cual seleccionamos, resumimos, esquematizamos y, a través de esos mecanismos, dirigimos (proyectamos) la percepción del habitante, manipulamos, tactilizamos, conseguimos mediante operaciones manuales un instrumento que nos ayude, que nos sea útil. Y eso lo hacemos enmarcando los posibles poros, las posibles vías de conexión entre el interior que nos salvaguarda, que es lugar seguro, refugio, calor del hogar, y el exterior, la naturaleza que no comprendemos, que excede de nuestro dominio porque nos supera. Esos marcos envuelven a su vez las vistas que no son otra cosa que espacios de la mirada. Secuenciamos el espacio, seleccionando unos marcos que nos resumen la exterioridad en sucesivas imágenes que traducen esos espacios de la mirada.

A continuación proponemos un paseo, una especie de *promenade* por los términos del título de la presente tesis para, mediante, ella ubicar al lector en su contexto.

Del intervalo del límite

[*intervalo*]

(Del lat. *intervallum*). 1. m. Espacio o distancia que hay de un tiempo a otro o de un lugar a otro. 2. m. Conjunto de los valores que toma una magnitud entre dos límites dados. Intervalo de temperaturas, de energías, de frecuencias. 3. m. Mús.

Diferencia de tono entre los sonidos de dos notas musicales. **Fig. 02.**

Fig. 02. Fotografía de *vallum*, empalizada.

Como podemos observar a través de las definiciones que el DRAE nos proporciona, el intervalo comparte tanto la referencia a lo espacial como a lo temporal. Podríamos adelantar que hablar del intervalo implica hablar del espacio-tiempo.

Pero, por otro lado, de su definición lo que se aprehende es que, entendido tanto en el sentido espacial como en el temporal, el intervalo es, tiene entidad. Y ese estatus le permite caracterizar aquello respecto de lo cual se dice que es. Ya sea de tiempo, ya sea de temperatura, ya sea de frecuencia. Se trata de un rango, de un espacio intermedio, de un tiempo intermedio, de una posición intermedia que caracteriza. Y tomando entidad se manifiesta en lo musical derivado de la distancia tonal. El intervalo establece la relación entre los sonidos. Relaciona. Y la relación convoca la asociación de los términos.

Si acudimos a su etimología latina, intervalo, como vemos, deriva de *inter-vallum*. Y *vallum* es valla, es empalizada. La técnica que se desarrolla en pos del recinto es la del que confecciona la cerca. Cerca que se confecciona a base de hincar estacas para conformar una empalizada. Y previo a esa hinca, se ha realizado la traza, la marca, el *sulcus primigenius*, el deslinde. Pero el deslinde como

veremos no es nítidamente matemático, es espacial, espacia. El linde es el intervalo. Intervalo espacial que nos indica que una cosa comienza y empieza otra en rango de continuidad, sin sobresalto, como un fluido, una sucesión continua. Si el *vallum* en latín es valla como empalizada, en alemán ese oficio lo desarrolla el *wandbereiter*, aquel artesano que entreteje esteras y teje tapices. Y como sabemos *Wand* en alemán hace referencia a pared, luego envolvente, elemento en el que comienza lo arquitectónico. No sólo si seguimos a Semper, sino a Rykwert con su explicación sobre el rito fundacional de la ciudad, o a Heidegger con la fundación del habitar en el hombre, o incluso a Le Corbusier con su descripción del templo primitivo, encontraremos esta traza del intervalo. Porque en el intervalo, ya lo veremos, es donde se da sentido al espacio.

Ese intervalo que reúne en torno a sí al carácter interior y exterior de la arquitectura. Aquel lugar donde Robert Venturi nos indica que comienza lo arquitectónico. Un intervalo que no sólo significa sus extremos, aquellos paréntesis o corchetes matemáticos, sino que además en su espaciarse define. Define sus fronteras y se define a sí mismo haciendo lugar. Lugar que recibirá múltiples denominaciones en lo arquitectónico, Porque la traza del intervalo es el marco, pero también el muro, y la pared, y el hueco ya sea ventana o puerta, o apaisada o rasgada, o *pan de verre* o *brise soleil*, o *oscilateur* o *aireateur*, pero también es el umbral, y el peristilo, y la *stoa*, y la *loggia*, y el pórtico, y el atrio y la veranda... Intervalo que se activa y que activa. Intervalo que recorreremos en la presente tesis.

[límite]

Del lat. *limes*, -*itis*. 1. m. Línea real o imaginaria que separa dos terrenos, dos países, dos territorios. 2. m. Fin, término. U. en aposición en casos como *dimensiones límite*, *situación límite*. 3. m. Extremo a que llega un determinado tiempo. *El límite de este plazo es inamovible*. 4. m. Extremo que pueden alcanzar lo físico y lo anímico. *Llegó al límite de sus fuerzas*. 5. m. Mat. En una secuencia infinita de magnitudes, magnitud fija a la que se aproximan cada vez más los términos de la secuencia. Así, la secuencia de los números $2n/(n+1)$, siendo n la serie de los números naturales, tiene como límite el número 2.

Hablar de en torno al límite. Escribir cuatro veces en torno al límite como un pequeño homenaje derridiano:

en torno al límite
en límite torno al
límite al torno en
al límite torno en...
 y así ad infinitum

De cada una de ellas podríamos sacar punta para una pequeña reflexión porque en torno al límite de estas palabras existe un espacio difuso que así lo permite. Y esa permisividad lo es en tanto que concatenación de palabras, de palabras sucesivas en el tiempo, de palabras en sucesión, como de palabras lanzadas al espacio de manera simultánea, de palabras simultáneas en el espacio. Luego

es importante la relación de dichas palabras que se pronuncian en el tiempo en el seno de un espacio. Palabras sucesivas, palabras simultáneas.

Primero, en cualquier caso y posiblemente siguiendo a Kant y probablemente a Heidegger, el Tiempo. Palabras vinculadas a un hilo temporal que se visualiza mediante un cordel en continuidad, casi como una línea melódica musical que nos da un fraseo que a su vez se materializaría a través de unas figuras codificadas sobreimpresas en negro sobre fondo blanco que se cuelgan, que se adosan, que se hacen lugar entre las líneas paralelas de un conjunto cifrado de cinco líneas, unas corcheas, unas negras (llenas) o unas blancas o redondas (vacías), que se tejen en torno a unos hilos base para configurar una sucesión zigzagueante, mucho más voluptuosa que el esqueleto de la estructura del pentagrama. Sobre esa base estructural robusta, ordenada se alza la superficie de una piel trémula en forma de senoide que nos da idea de un fraseo, de una melodía, de un tema musical, de una sucesión en el tiempo visualizado a través de un desarrollo lineal. Algo, en esta imagen, nos remite a la analogía de piel y huesos, evidentemente. Primera posibilidad que enunciamos: en torno al Tiempo.

Segunda, en torno al Espacio. En el caso de la segunda imagen hablábamos del sonido simultáneo en el seno del espacio, de enunciar de forma simultánea las palabras objeto de nuestra reflexión: [en/torno/al/límite] lanzadas como las tabas en el juego infantil, lanzadas a la vez, en el mismo instante, al espacio, de golpe y porrazo, todas juntas configuran un cuadro que en su conjunto nos dan idea todavía difusa de lo que se pretende, del camino que se propone recorrer. Una investigación (*weg*) en medio del bosque, donde las imágenes lejos de aparecer nítidas se nos muestran difusas, borrosas; porque el límite trata de eso, de espacios borrosos, de espacios difuminados, de *limes*, de *bluring* (¿habrá *blurness*?). Y en medio del bosque y lanzadas simultáneamente, estas palabras al viento se multiplican por efecto del eco y se desordenan y se simultanean y se vuelven del derecho y del revés, para devolvernos una realidad múltiple, deconstruida, una realidad que empezaba con una claridad precisa, cuatro palabras concatenadas, ordenadas en el claro de un bosque, y que el mismo bosque nos devuelve de forma caótica, cuestionada, crítica, difusa, *blured*.

Supongo que con esta presentación intento visualizar la pretensión de las líneas que vienen a continuación. Dar imagen a ese juego que comenzó hace mucho tiempo pero que no deja de renovarse y des-configurarse, de de-construirse. Es el juego de lo arquitectónico. Las leyes están marcadas, casi como las cartas, por siglos de actividad. Hay una evidencia de cierta permanencia en los márgenes, se trata de trabajar con lo espacial, algunos dicen para dar cobijo, recinto seguro, o a seguro, y en nuestro recorrido por ese bosque infinito parece que la imagen a que antes aludíamos se nos aparece con asiduidad. Cuando parece que todo está hecho, cuando se presume que el sistema está cerrado, uno se da cuenta de que lejos de tales conclusiones, la caja de Pandora vuelve a abrirse para volver a repartir las cartas y empezar un nuevo juego. Y casi parece como si ese jugar fuese infinito, como si en cada reparto las reglas cambiasen o las posibilidades se multiplicasen, porque cartas y jugadores siempre están en continuo cambio, porque cuando el tiempo intercede ocurre el cambio y las cosas, los personajes, los protagonistas, los objetos de la escenografía se mueven y transitan dando lugar a ese inmenso mundo de posibilidades. Un

Fig. 03. Izda.: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, Acuarela, tinta china y tiza, 31.8 x 24.2 cm, Museo de Israel, Jerusalén; Le Corbusier, dibujos sobre las páginas del su ejemplar de la *Iliada* de Homero, 1954, Fondation Le Corbusier, FLC J90-23.

mundo entre la naturaleza y el individuo, un mundo entre un adentro, en forma de alma, y un afuera, objeto del sentido externo, esa naturaleza. Y ese afuera será percibido por un cuerpo, la exterioridad del individuo, todo un juego entrelazado caleidoscópico de dentro y afueras que no hacen sino dar sentido justamente a esa realidad desenfocada entre el dentro y el afuera que se pretende analizar como lo que la arquitectura puede perseguir a día de hoy (y a lo mejor de siempre).

Una arquitectura en torno al límite, [en torno] y [al límite] que nos remiten a la posibilidad de enunciar siquiera algunas ideas en torno (otra vez y así redundantemente siempre) a ellas, porque trabajaremos siempre -no creo que pudiera ser de otra manera una vez introducidos en la maraña- en torno, *entre*, en ese espacio intermedio, terreno de nadie, que no está en la obra ni fuera de ella, que no es dentro ni afuera, que no es una cosa ni su contrario, sino todo lo contrario, en torno a lo que necesita del otro para existir y a su vez le da su sentido, en torno al *parergon*⁴, si es que eso es.

De la nueva lectura del Movimiento Moderno

[nuevo, va]

Del lat. *novus*. 1. adj. Recién hecho o fabricado. 2. adj. Que se percibe o se experimenta por primera vez. 3. adj. Repetido o reiterado para renovarlo. 4. adj. Distinto o diferente de lo que antes había o se tenía aprendido. 5. adj. Que sobreviene o se añade a algo que había antes. 6. adj. Recién incorporado a un lugar o a un grupo. Es nuevo en el colegio. 7. adj. Principiante en una profesión o en alguna actividad. 8. adj. Dicho de un producto agrícola: De cosecha recentísima, en oposición al almacenado de cosechas anteriores. Patatas nuevas. Trigo nuevo. Maíz nuevo. 9. adj. Dicho de una cosa: Que está poco o nada deteriorada por el uso, por oposición a viejo. 10. adj. joven (de poca edad). Perdices nuevas. Conejos nuevos. 11. f. noticia (información). **Fig. 03.**

Angelus novus es el dibujo que Paul Klee realiza en 1920 y que Walter Benjamin utiliza como imagen que ilustra su reflexión acerca de la historia. Un ángel de los que en los escritos del *Talmud* queda recogido como partícipe de una leyenda. Aquella que cuenta como el ángel nuevo es la criatura celestial que continuamente crea Dios para renovar y servir a su cántico eterno. El ángel nuevo tiene esa condición de transitoriedad a la vez que invoca el devenir histórico a través

⁴ Derrida Jacques, *Párragon en la verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp 27-155.

de la sucesión. Porque a cada instante son creados para que nuevamente entonen sus cánticos y tras ello desdibujarse y desaparecer en el vacío. Ese sentido de transitoriedad a la vez que de borrosidad es el que nos interesa cuando acudimos al término nuevo. Un término que en su definición hace referencia al tiempo, es reciente, pero también a la realidad de ser un producto, ser fabricado. Una novedad que además se incorpora al lugar de forma próxima. Así, ahora y una vez incorporado, su novedad se difumina, como aquellos ángeles *novus* de Klee. Porque lo nuevo en cuanto hace acto de presencia se hace viejo. Su frontera es el límite, el intervalo entre el pasado y futuro. Un intervalo efímero.

[lectura]

Del b. lat. *lectura*. 1. f. Acción de leer. 2. f. Obra o cosa leída. *La Celestina es una de las lecturas del curso*. 3. f. Interpretación del sentido de un texto. 4. f. Variante de una o más palabras de un texto. 5. f. Disertación, exposición o discurso sobre un tema sorteado en oposiciones o previamente determinado. 6. f. En algunas comunidades religiosas, lectoría. 7. f. Cultura o conocimientos de una persona. U. m. en pl. 8. f. Der. Trámite parlamentario de deliberación sucesiva de un proyecto de ley. Primera, segunda lectura. 9. f. desus. En las universidades, tratado o materia que un catedrático o maestro explica a sus discípulos. 10. f. desus. cícero (tipo de letra).

La lectura que desde estas líneas se propone, es, como tal lectura, una interpretación. Interpretación que se realiza de las obras de la modernidad, pero no sólo. Y como interpretación se presenta como variante. Variante concebida como un discurso. Discurso en el tiempo a través del tiempo y del espacio que lo arquitectónico manifiesta. Y el tal discurso se pretende realizar apoyado a su vez en unas lecturas, Aquellas lecturas mediante las cuales se llega a argumentar el presente discurso. Discurso que se explica a través de estas líneas, líneas que componen un texto, como discurso, texto que compone un libro. Como aquel libro que aparece en los cuadros de Le Corbusier fundamentando su cubo. Libro a veces cerrado, las más, abierto. Libro vertical que se expone en sus cuadros, reuniendo lo curvo y lo recto de su geografía. Libro que en contracurva dialoga, libro dialéctico del *entre*, entre abierto y cerrado, entre curva y contracurva. Libro que se ofrece como texto para volver a ser leído. Leído por otros. Y en cada lectura, en cada nueva lectura abrir el espacio a su interpretación. Y a su vez convocando a nuevos planos de lectura. Porque el libro como tal es un contenedor que juega entre su adentro y su afuera. Libro contenido en el marco de su formato pero que al abrirse despliega su contenido. Libro en cuyo interior encuentra albergue lo exterior. Libro que en su apertura despliega todo el exterior en él contenido. Libro que se lee, y en este caso pretende ofrecer una nueva lectura. Lectura del entre, del *dehors* pero también del *dedans*.

[modernidad]

1. f. Cualidad de moderno

La realidad siempre nos supera. Hasta el DRAE se queda como mudo al proponer definiciones de Modernidad. Modernidad que hace referencia a lo moderno, moderno que a su vez tiene que ver con lo reciente, pero con el matiz relativo al

tiempo de quien habla. Porque no olvidemos que el Movimiento Moderno habla del espíritu de su tiempo, ese L'Esprit Nouveau que debe caracterizarle, incluso traducido en piel y huesos, o en acero.

Sobre el Movimiento Moderno se ha hablado mucho. Cuando en 1931 se publica el libro de F.L. Wright, *Arquitectura Moderna*, alguno ya se le había adelantado. Es el caso de Bruno Taut con su también *Arquitectura moderna*, en el que habla de los principios de lo que denomina nuevo movimiento. Una nueva época que responde a los nuevos materiales, acero, vidrio y hormigón y a sus técnicas relativas, a través de la industria. Desde otro enfoque, aparece el libro de Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, con un carácter más histórico, buscando el origen del Movimiento en la crisis y puesta en cuestión del sistema clásico que desde el S. XVIII se había heredado. Después aparecerá *Modern Architecture: International Exhibition* rubricado por H. R. Hitchcock, L. Mumford y P. Johnson y A. Jarr. Libro que, como sabemos, debe su existencia a la exposición que con el mismo nombre se organiza en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932, con la intención de convocar justamente la arquitectura que pertenecía, según los organizadores, al pretendido Movimiento Moderno. Un Movimiento, que también en opinión de sus organizadores, lo que proponía era un Estilo Internacional. Un estilo que respondía así a los nuevos tiempos. Por eso el libro se va a centrar sobre todo en los aspectos formales de la arquitectura que presenta. En ella aparecían Oud, Mies van der Rohe o Le Corbusier, junto a Wright. Wright que en su libro *La Arquitectura Moderna* propone el año 1903⁵, con el proyecto de su Edificio Larkin, como el inicio de aquel Movimiento Moderno. Pero será Henry-Russell Hitchcock quien en su escrito retratará a Le Corbusier como:

[...]el tipo característico del nuevo arquitecto. [...] aquel que ha sabido destruir la validez de la Nueva Tradición... [y que]...ha desarrollado las posibilidades de la nueva estética de una forma más avanzada que cualquier otro arquitecto.⁶

En ello nos apoyamos nosotros para articular la presente tesis en torno a la figura de Le Corbusier. A través del recorrido por su obra acudiremos a la de otros. Teniendo presente esa pertenencia que otros le otorgaron al Movimiento Moderno.

⁵ Wright, Frank Lloyd, *Arquitectura Moderna*, Espasa Libros, Madrid, 2010, p 107.

⁶ Hitchcock, H. R., *Modern Architecture*, Da capo Press, Boston, 1993.

Fig. 04. Izda.: U. Boccioni, Stadi d'animismo I, Quelli che restano, 1911, 71 x 9, Milano Museo del Novecento; Fotograma de la película The Matrix, 1999.

De la Realidad virtual

[realidad virtual]

1. f. Inform. Representación de escenas o imágenes de objetos producida por un sistema informático, que da la sensación de su existencia real.

[realidad]

1. f. Existencia real y efectiva de algo. 2. f. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. 3. f. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.

[virtual]

Del lat. mediev. virtualis, y este der. del lat. virtus 'poder, facultad', 'fuerza', 'virtud'.

1. adj. Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a efectivo o real. 2. adj. Implícito, tácito. 3. adj. Fís. Que tiene existencia aparente y no real. **Fig. 04.**

Curiosamente el DRAE nos ofrece la definición combinada de las palabras: *Realidad virtual*. Frente a la realidad, el arte ofrece apariencias. O, quizás, todo es realmente como nos proponía Platón: no más que mera apariencia. La apariencia será lo que parezca real, lo que dé la sensación de realidad. Si en la Antigüedad la apariencia se la disputan Parrasio y Zeuxis con sus uvas y su cortina es porque conciben y realizan una pintura que iguala en expresividad a la misma realidad. Si Zeuxis engaña al sentido de la vista de los pájaros con sus uvas, Parrasio por su parte lo hará con el del propio Zeuxis con su cortina. Una realidad que la pintura trata de imitar. Como tratan de imitar la realidad los sistemas de representación. Sistemas de representación que se fundamentan en la Geometría. Geometría que comporta orden. Geometría que pretende expresar la realidad de lo observado. Desde aquellos trabajos que Euclides realiza para poder anticipar las distancias entre los barcos de la flota griega en tiempo de batalla, hasta los procedimientos propios del agrimensor. Desde luego respondiendo a una necesidad, siendo útil. La geometría pretende realizar un modelo de lo real. Modelo ilusorio, modelo que pretende traducir la espacialidad, la visión espacial. Espacio que se quiere hacer profundo en el plano del cuadro. Espacio que se espacia mediante el solape de las imágenes, o mediante el juego de sus tamaños, o mediante la reglamentación de la perspectiva lineal, o mediante el sistema cartesiano. Geometría que con ello intenta transgredir el espacio, dar el salto, producir el corte poincariano entre dimensionalidades. Espacio del cuadro que se hace ficción, compone una realidad virtual. Espacio

Fig. 05. Escher, Sky and Water I, 1938, woodcut, 43.9 x 43.5cm.

del cuadro que ahora se ha convertido en pantalla. Y por ello, acompañando la tecnología, el DRAE lo recoge: realidad virtual fundamentada en la informática, ya lo dice. Realidad virtual en nuestro caso porque la realidad se ha reinterpretado mediante la geometría. Porque el modelo geométrico tradicional ha sido traspasado y se propone uno nuevo. Y en lo que a la tesis se refiere, por medio de incorporar a la propia geometría, al lenguaje que expresa lo espacial, otros mecanismos, otros medios. Mecanismos y medios que también quedan traspasados en lo arquitectónico, para acercarse a esa nueva dimensión de la realidad. Porque al final, quizá, Platón no estaba tan equivocado y, en la definición de la realidad, la participación de cada uno también cuenta como una nueva variable, otra más de las que ya nos han anunciado la ciencia y la fenomenología. Realidad virtual polidimensional. Ilusión de realidad porque la certeza de su figura se ha perdido, ya no es posible, se ha desmaterializado, ha pasado a otro campo, aquel campo del que habla ciencia.

De lo ambiguo

[*ambiguo*]

Del lat. *ambiguus*. 1. adj. Dicho especialmente del lenguaje: Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión. 2. adj. Dicho de una persona: Que, con sus palabras o comportamiento, vela o no define claramente sus actitudes u opiniones. 3. adj. Incierto, dudoso. **Fig. 05.**

La cinta de Moebius pone en cuestión un principio base de la lógica aristoteliana, el *tertium non datur*, el denominado principio del tercero excluido en el que la disyunción de una proposición y su negación es siempre verdadera, lo que implica que o es una cosa o no lo es pero no hay término medio cierto. Esto es, si existe una disyunción, esto implica que una cosa es y la contraria también es, o por mejor decir, puede ser: por ejemplo 'es de día' o 'no es de día'. Pero, dado que una cosa y la otra son contradictorias, no puede, según la lógica aristoteliana darse un juicio intermedio, o es de día o no lo es. En palabras de Aristóteles: es imposible que lo mismo se dé y no se dé a la vez y en el mismo sentido.⁷ Esto imposibilita el que los extremos, como contradictorios, puedan unirse a través de un tercero medio exterior. Nicolás de Cusa en el s XV sin embargo lo enuncia en su crítica al aristotelismo mediante su *coincidentia oppositorum* (coincidencia de opuestos), la cual utiliza para explicar la contradicción que implica la unidad y multiplicidad que se dan en la figura de Dios. Con ello abre la posibilidad a la visión del mundo infinita que recogerá Giordano Bruno más adelante.

Esto implica el entendimiento de que conocemos por diferencia y comparación, esto es, deslindando los objetos a través de su límite y comparándolos con otros. De algún modo, a través de límite y de su identificación, se produce el conocimiento. O dicho de otro modo, el límite que supone el espacio intermedio entre las cosas es lo que las define. Ese 'entre' que es el intermedio, el intervalo. No obstante, podríamos entender que el pensamiento occidental se ha movido fundamentalmente en el seno de esa dialéctica, un constante dualismo que en-

⁷ Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1998, 1005b15

contramos en Parménides con su ser y su no-ser o en Demócrito con su lleno y su vacío, con su realidad a base de elementos discretos (átomos) en el seno de un vacío que anuncia la imagen del espacio como caja contenedora de llenos en el seno de un vacío. Aristóteles y Platón continuarán con su dialéctica (aunque en el Timeo encontraríamos abierta la posibilidad de lo otro, un tercero en la imagen de la *chorá*). El cristianismo por su parte abundará en el dualismo entre el Bien y el Mal, el cielo y el infierno. Descartes lo visualizará con su entendimiento del dentro y el afuera, etc. Y de esa falta de tercero, de esa especie de punto ciego que media es de lo que se quejará Carl Jung, de su no presencia en el pensamiento occidental. Ese medio se puede ejemplificar rápidamente mediante el cuadro de Escher Sky and Water I. Esto es lo que propone Einstein al insinuar que los extremos se tocan o Bohr con su teoría de la complementariedad. Ese medio es provocado por la *ambigüedad*.

0010 EL INTERMEDIO DE LA IMAGINACIÓN⁸

Todos los límites que existen, existen sólo y simplemente para que sean tras-pasados.

Evidentemente intentar aquí un estudio sobre la imaginación no es el objeto. Nos interesa la imaginación en cuanto función intermedia. Mediadora. Y para ello sí que es verdad que hemos acudido a una visión de perspectiva múltiple y multiplicada porque entendemos que así opera la imaginación, opera sobre lo diverso pero además lo hace de forma diversa, caleidoscópica, multiperspectí-vica. Y siguiendo el modelo de Zaratustra hemos creído conveniente realizar el siguiente itinerario: “Por muchos caminos y modos he llegado a mi verdad; no por una sola escalera he subido a la altura donde mi mirada atalaya mi lejanía.”

El podio de la razón comienza a ponerse en cuestión con la crítica de la misma. Bacon, Locke, Hume y finalmente Kant activan y hacen eclosionar di-cha crítica. Con ella la razón pierde su primacía frente a la razón imaginante. La imaginación toma posiciones. No se trata ya de una razón pura y aséptica sino de una razón contaminada, compleja, ambigua, propulsora y acicate. El hombre conoce, no tanto en cuanto recibe impresiones (empirismo), ni ya sólo por guiar metódicamente su razón (Bacon y Descartes), ni por mantener su razón den-tro de los límites de la experiencia posible (Kant), o porque el orden de lo real es racional y viceversa (Hegel). El hombre, estando *ante* el mundo como diría Rilke, y no *en* el mundo, lo transforma: ‘el hombre transgrede aun su mundo, lo inventa y lo recrea’.

Así, si para la cotidianeidad el término imaginación se usa frecuentemente como sinónimo de creatividad: aquel individuo creativo será el que tenga ima-ginación o, viceversa un individuo imaginativo, que tenga imaginación resultará que lo tendremos por un individuo creativo, el sentido más fiel del término sería el que, admitiendo el sentido creativo de la facultad, asocia a la misma el obje-to último de ella: y así sencilla y casi cayendo en una tautología, la imaginación sería la ‘capacidad de crear imágenes’.

Tal sería el objeto de su actividad, la generación de imágenes. Y aquí inter-vienen dos cuestiones asimismo amplias y diversas, aquella que atiende al sen-tido de la ‘creación’ y la que se ocupa del término ‘imagen’. Imagen ligada a pa-labra, concepto, recuerdo; imagen ligada a la forma que adopte como metáfora o alegoría. Imagen como símbolo, como icono, como ficción o fantasía. Imagen como memoria o imagen como idea.

Dado que la fuente de alimentación del proceso de creación de imágenes no deja de ser el mundo ante nosotros, para bien o para mal, la imaginación nos pone en contacto con el mundo, es un medio, un *intermediario* entre nosotros y el mundo. Para algunos en sentido negativo como por ejemplo Pascal que lle-ga a aseverar que la imaginación es maestra de error y falsedad u otros como Malebranche que la califica como ‘la loca que juega a estar loca’. Aunque en

⁸ Para este apartado ver: Kant, Immanuel, *Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, Editorial Porrúa, México, 1997. Lapoujade, Maria Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI editores, Madrid, 2011.

este sentido no podemos dejar de lado el carácter de juego de lo artístico en el que es innegable el papel de la imaginación.

Pero para otros, sin embargo, la imaginación es vista desde el polo positivo como algo necesario para poder avanzar (véase Platón o por ejemplo Descartes cuando señala que la imaginación es el mejor instrumento para el pensamiento matemático). En fin, la imaginación es la ligadura que nos ata al mundo del que se alimenta y en su estatus intermedio e intermediario nos permite conocerlo. Y en este último sentido habrá quien la caracterice como más próxima a las fuentes de conocimiento y otros que la estimen como mero instrumento preciso para el conocimiento pero no facultad de conocimiento.

Señalábamos que una definición con la que encontramos bastante acuerdo entre los autores que han tratado la cuestión es con aquella que dice que la imaginación es aquella facultad humana que crea imágenes. Y en este sentido la imaginación vincula la percepción con la creación. Si admitimos que el pensamiento para existir precisa de imágenes, entonces podemos afirmar que la imaginación, dado que es la encargada de crear imágenes, posibilita el pensamiento, permite obrar al entendimiento y, por medio de esto, abre la puerta al conocimiento y a la experiencia. Claro que, si generamos imágenes, es verdad que la fuente de la que bebemos es la de la percepción. A través de la percepción nos aprovisionamos de material para poder generar imágenes. Más nítidas o más borrosas, con mayor o menor exigencia del objeto dado por la percepción. Así, si nos fijáramos en el pensamiento de Hume encontraríamos esa disyuntiva: por una lado imágenes y memoria y por otro imágenes e imaginación. Por una lado, según Hume, generamos imágenes muy vívidas y literales a lo percibido a través de la memoria pero imágenes totalmente atadas a la fuente de percepción y, por otro, producimos imágenes independientes y por ello menos nítidas, más tenues. Gracias a que la imaginación es libre, puede generar tales imágenes con libertad, únicamente atada por las leyes de asociación que nutren el proceso (semejanza, contigüidad y causa-efecto) y sin presencia precisa de los objetos dados por la percepción.

La imaginación ¿evoca? o ¿construye?

Si ahora ponemos sobre la mesa lo que propone Kant, encontraremos cómo explica el proceso de conocimiento en el hombre a través de lo que se denomina el esquematismo. El esquematismo kantiano radica en el entender que en el hombre están separados el mundo de los sentidos y el mundo del pensamiento. Desde Platón está clara esta separación: el mundo de las ideas frente al mundo de lo sensorial. Platón, Aristóteles, Santo Tomás o Descartes mantienen tal separación tal cual. No es hasta Kant que esa separación se analiza, aunque también mantiene, por un lado, la razón pura frente a, por otro, la razón práctica: el intelecto (en lo griego siempre de un corte superior) y la sensibilidad (entendida de rango inferior). Y el ser humano pasa de uno al otro como en tránsito. ¿Cómo se desarrolla dicho tránsito? La experiencia se desarrolla en el tiempo en forma de discurso. La razón opera desde Platón en un sentido dialéctico. A través de la dialéctica el individuo distribuye lo múltiple y variado que proviene de lo sensorio. Lo complejo de los fenómenos de la naturaleza sensible los analiza dialécticamente, sintetizando lo múltiple del exterior, en una forma, la cual pasa en el interior a sintetizarse a su vez en la idea, el *eidos*. Kant sin embargo analizará dicho tránsito al que le dará sede a través de su noción de esquema.

(Las fases que algunos han querido ver en el desarrollo del cubismo, como propuesta de nueva realidad, responden a la triple síntesis kantiana: primero la analítica luego sintética y finalmente la eidética. Síntesis en Kant es una multiplicidad unificada bajo un concepto). La imaginación proporciona una imagen y ello se logra mediante un procedimiento universal cuya representación es lo que llama Kant un esquema (“cap i de la Doctrina de la facultad de juzgar: “esta representación de un procedimiento universal de la imaginación que proporciona una imagen a un concepto es lo que llamo el esquema del concepto” Esto es casi como el boceto del proyecto o el proyecto de la obra). El esquema participa de lo general para poder remitir a las categorías del ámbito trascendental y a su vez debe ser sensible para remitir a su vez a los fenómenos particulares. El esquema también media.

Frente a este entendimiento dialéctico de, por un lado, el mundo sensorial y, por otro, el mundo trascendental, los empiristas del XVII y XVIII proponen un sentido más fluido entre ambos mundos: entienden que lo que existe es un continuo en el que entre el entendimiento y la sensibilidad no hay diferencia de clase (Locke, Berkeley, Leibniz, Hume) de manera que ese continuo se gradúa desde lo sensible hasta lo inteligible, pero no de manera discontinua y atomizada sino de forma fluida (casi diríamos que no a la manera de Demócrito sino más en la propuesta de Heráclito).

Kant sin embargo entiende que existen dos fuentes separadas de conocimiento. Una corresponde a la sensibilidad y la otra al entendimiento. Una nos da objetos, la otra nos proporciona los objetos pensados. De la experiencia, el pensamiento empírico a través de la intuición toma datos, de la sensibilidad pura a priori, el pensamiento trascendental toma sus datos. Con ello la propuesta kantiana supera la impotencia de un entendimiento que no pudiera tener percepción alguna o la incapacidad de los sentidos de pensar. Las dos esferas, la del entendimiento y la de lo sensible, toman datos a través de la experiencia interna el uno y de la empírica el otro, y de esas intuiciones tanto uno como otro elaboran a través de una facultad superior que caracteriza al hombre sus juicios. A través de un *entre* que es la imaginación.

La abstracción trata de inducir de la realidad sensible aquellos aspectos que configuran una realidad inteligible que sirve como modelo y para ello se utiliza la imaginación. La imaginación sería pues aquel *espacio intermedio* entre lo sensible y lo inteligible. Y por medio de ella lo real se modeliza.

Si seguimos a Kant en lo que a la imaginación se refiere, veremos que también nos propone una visión dupla de la imaginación. Por un lado, en el caso del entendimiento, será la imaginación reproductiva la que reproduce de otra forma algo ya conocido, la cual, según Kant, no precisa recibir datos de lo sensible, es casi como una fantasía. Las imágenes no son suministradas a través de ‘grabaciones’ extraídas a modo de intuiciones de lo percibido en el mundo sensible, sino que son imágenes extraídas del mundo ya pensado, el entendimiento reproduce mediante imágenes evocadas algo ya pensado.

Por otro lado, en el caso de lo sensible, hablará Kant de la imaginación productiva, en cuyo caso la imaginación ‘figura’, sintetiza especies, produce imágenes, se piensa el objeto, pero no se intuye el concepto. Y en este sentido se piensa el objeto a través de una figura. Como cuando podemos pensar el objeto *plato* a través de la figura del círculo. La geometría en este sentido realiza, a tra-

vés de la imaginación, una síntesis de especie, produce una figura, la del círculo, que evoca la imagen del objeto, el plato.

En este operar del conocimiento, Kant entiende que debe haber un *entre*, un tercer término que relacione:

Es pues claro que tiene que haber un tercer término que debe de estar en homogeneidad por una parte con la categoría y por otra parte con el fenómeno, y hacer posible la aplicación de la primera al último. Esa representación medianera ha de ser pura (sin nada empírico) y sin embargo, por una parte, intelectual y por otra, sensible. Tal es el esquema trascendental.

Lo que nos interesa es ese sentido limítrofe, de término intermedio, del esquema que no pertenece ni al afuera ni al adentro pero que sin embargo participa de los dos y además hace posible el conocimiento. Por analogía esto describiría nuestra visión del espacio intermedio, no es ni exterior ni tampoco interior, pero siendo intermedio será por una parte del afuera y por otro del adentro y además es a través de ese término que la definición espacial se produce y, siendo el espacio el objeto y fin de la arquitectura, será dicho espacio el que finalmente la determine.

Encontramos entonces que Kant aterriza en la filosofía en un momento de la historia en que por un lado el racionalismo lo quiere subyugar todo al entendimiento, todo está en lo innato y en la mente, fuente de todo conocimiento a través de la razón, y, por otro, el empirismo, el cual defiende que todo está en la experiencia y que el conocimiento se adquiere a través de ella. Kant se posiciona en un punto intermedio aceptando la fuente de la experiencia pero admitiendo o más bien apostando por la contribución activa de la razón humana: hay un algo en la razón humana que de algún modo transforma, activa la interpretación de la experiencia. Sin ese *a priori*, que no necesariamente ha de ser un *a priori* temporal, histórico, el conocimiento sería diferente o incluso imposible. Esta posición intermedia supera de algún modo las posiciones extremas de racionalismo y empirismo abriendo una tercera vía al mundo del pensamiento. Esto es una cuestión que nos interesa porque radica en un detenimiento en la posición intermedia de ambas corrientes de pensamiento. Esta posición la podemos detentar también en Bacon cuando señala en su Aforismo 95 del *Novum Organum* lo siguiente:

Los que han manejado las ciencias han sido hombres o empíricos o dogmáticos. Los empíricos a modo de hormigas no hacen más que amontonar y usar; los razonadores, a modo de arañas, hacen telas sacadas de sí mismos. La abeja, en cambio, tiene un procedimiento intermedio, sacando su material de las flores del jardín y del campo, transformándolo y digiriéndolo sin embargo con su propio poder. No muy desemejante a este es el verdadero trabajo de la filosofía.

Ya señalábamos unas líneas más arriba, aunque sin denominarlas todavía, que para Kant habría por un lado una Imaginación reproductiva conectada directamente con la experiencia y otra Imaginación productiva que es la condición de posibilidad del conocimiento trascendental. Esta última además posibilita la experiencia, esto es, nuestra conciencia de la naturaleza, del mundo fenoménico.

Sin ella únicamente seríamos testigos instantáneos de un flujo de impresiones sensoriales sin apreciar ni su secuencia temporal ni el que en sí mismos constituyan un fluido que vamos recibiendo.

La primera, la imaginación que Kant denomina reproductiva conecta al hombre con el ámbito de lo empírico, el cual se conoce a través de los procedimientos inductivos, por ejemplo una palabra que nos evoca una imagen. La palabra, ya sea vista o escuchada, induce la presentación mental de la imagen. La segunda, será la imaginación productiva o trascendental. En todo caso, la imaginación adopta un papel mediador, media entre las categorías (del mundo trascendental) y los fenómenos particulares (de la experiencia). Y lo que existe entre las categorías y los fenómenos serán los esquemas de la razón pura.

A través de estos esquemas, las categorías formalizan, dan forma a los fenómenos. Por eso la imaginación como mediadora con su carácter representacional permite ver el mundo, permite aprehender la presentación de los fenómenos. La cuestión es que Kant entiende que el mundo fenoménico está ahí gracias a la participación mediadora de la imaginación. La imaginación es el medio, el *intermedio* que posibilita en el ser humano la apreciación del mundo fenoménico del afuera y de su experiencia. La naturaleza está en la construcción imaginativa, el afuera es posible gracias a que en el adentro opera la construcción imaginativa como intermedio. Entre el afuera y el adentro fluye la construcción de la imaginación. La Imaginación se posiciona en el medio como intermedio activo, como medio que construye. La imaginación, al ser intermedio, construye, como construye el *intermedio* en arquitectura entre el exterior y el interior y, en ese caso, lo que fluye es aquello que llamamos espacio. Y en analogía será ese estado intermedio espacial el que construya realmente la arquitectura.

Como mediadora, la imaginación representa un doble papel porque conecta dos orillas de la banda *liminal* entre experiencia y razón. Por un lado nos remite a las percepciones y, por otra, nos permite el obrar del pensamiento abstracto. Una vez realizados los esquemas, el tiempo, como intuición a priori, conduce de nuevo a los fenómenos posibilitando en el hombre la experiencia de los mismos. Y es gracias a esta actividad de remitencia, a la percepción, que la imaginación desempeña en Kant un papel creativo. Porque gracias a la imaginación tenemos experiencia de la realidad en el sentido de que opera de forma creativa.

Para Kant la imaginación produce síntesis, las síntesis son un mero efecto de la imaginación. De lo diverso de la intuición, mediante la imaginación, se produce la síntesis y dicha síntesis queda fijada indeleblemente a través del concepto. De hecho esos conceptos consisten en la 'representación de esa necesaria unidad sintética en el entendimiento produciendo conocimiento'. Y en esos tres pasos que algunos han dado en llamar la triple síntesis kantiana, el intermedio tiene como protagonista a la Imaginación. Así entre lo externo proveniente de la sensibilidad y lo interno del entendimiento se sitúa la imaginación como la posibilitadora de conocimiento. De algún modo la imaginación hace posible el que la receptividad tenga sentido y a su vez el que se produzca, desde esos datos, la posibilidad de conocimiento. Este es el modelo que utilizamos por analogía para establecer el carácter de sentido que lo intermedio tiene en lo espacial.

Kant sitúa la imaginación dentro del grupo de las tres facultades anímicas, a saber: la sensibilidad, la imaginación y la percepción. Estas serán las tres fuen-

tes originarias que según Kant 'contienen la condición de posibilidad de toda experiencia'.

El proceso de la experiencia según Kant es como sigue: mediante una ley simplemente empírica las representaciones que se suceden, que se muestran simultáneas, que se nos presentan, acaban por asociarse, apareciendo una representación como producto asociativo mediante la cual el psiquismo evoca al resto de las representaciones. Dicha asociación es la regla que permite la reproducción de los fenómenos en la imaginación. Regla como se ha dicho empírica. Pero esa unidad sintética que se inicia mediante esa ley simplemente empírica (aquí diremos exterior) es posible gracias a un fundamento a priori. Algo que posibilita la asociación de fenómenos en la reproducción, ese algo es el principio de afinidad trascendental que es la base de la síntesis productiva de la otra cara kantiana de la imaginación, la imaginación productiva trascendental. La Imaginación como Jano bifronte se sitúa en el ancho *limes* entre lo empírico y lo trascendental. Y a su vez la imaginación es el ligante que pone en relación los fenómenos: en la imaginación reproductiva mediante reglas de asociación, en la imaginación productiva mediante el principio de afinidad trascendental. La imaginación, *siendo medio, intermedia entre ellos*. Pero incluso estos dos ámbitos no los configura Kant cerrados porque admite la facultad trascendental en la imaginación reproductiva, no sólo en la productiva: "(esta síntesis reproductiva) forma parte de los actos trascendentales del psiquismo y por ello llamaremos a esta facultad la facultad trascendental de la imaginación."

Esa sería la función trascendental de la imaginación, la cual posibilita la afinidad de los fenómenos y su reproductividad mediante las leyes de la asociación. De esta forma entonces se produce la experiencia, a través de esa reproducción.

Dicho de otro modo, gracias a la imaginación, tenemos experiencia, esto es, tenemos la capacidad de experimentar. La Imaginación abre la puerta a la experiencia, es el medio por el cual se nos abre el camino a la experiencia:

La imaginación es también una facultad de síntesis a priori. Por ello la denominamos imaginación productiva. En la medida en que esa imaginación no pretende ir más allá de la necesaria unidad de síntesis del fenómeno, en lo que a la diversidad de este se refiere, podemos dar a tal unidad el nombre de función trascendental de la imaginación. Esta es la razón de que resulte extraño, si bien se desprende de lo dicho hasta ahora, que sólo mediante esta función trascendental de la imaginación sea posible la misma afinidad de los fenómenos y con ella, su asociación, la cual posibilita, finalmente, su reproducción según leyes y, por tanto, la misma experiencia.

Pero de todo ello el *sentido del proceso* es lo que a nosotros nos interesa. No es tanto que, a través de la sensibilidad, la imaginación *reciba* objetos que los asocia a través de unas determinadas reglas mediante la imaginación reproductiva y a partir de ella y de la capacidad de afinidad trascendental la imaginación trascendental *produzca*, sino que, mediante la función trascendental, la imaginación *produzca*, a través de la afinidad, y, aplicadas las reglas de asociación, la imaginación *reproduzca* haciendo posible la experiencia. Es decir, la imaginación posibilita la experiencia: recibe, produce y reproduce. La experiencia es

posible gracias la imaginación, la cual además, mediante los límites de su proceso, hace alcanzar el conocimiento. En otras palabras, la imaginación siendo el medio que permite la experiencia a su vez es el medio que le da su sentido, a través del conocimiento. La imaginación conecta el afuera de la experiencia con el adentro del conocimiento. Es análoga al *limes arquitectónico*. El interior se define mediante el límite y gracias a ese límite tenemos la experiencia del exterior. El límite finalmente es quien tanto en un sentido como en otro hace posible que exista un adentro y un afuera, pero además como obra la imaginación, el límite es lo que da sentido, lo que hace que esa relación interior-exterior sea conocida, adopte significación.

Como avanzábamos más arriba al respecto de Hume, para los empiristas el hombre recibe impresiones, las cuales, si se repiten fuertemente, se reproducen a través de la memoria que a su vez las repetirá de forma vivaz como recuerdo. Si pierden esa fortaleza es que quien las repite es la imaginación para conformar ideas. Las impresiones son sensaciones, pasiones, emociones. Mientras que la memoria conserva orden y posición, la imaginación opera con libertad trastocando orden y posición, realizando tropos, manipulando las impresiones. Pero Hume entiende que para que la imaginación pueda hacer gala de esa capacidad de trastocar tiempo y lugar de las cosas es porque algo hay entre ellas que hace factible su relación, porque de otro modo sería azaroso e incomprensible. Esto viene a señalar que alguna relación de asociación es posible. Si no seguimos leyes, la imaginación genera monstruos; si, sin embargo hay débiles lazos de asociación que se encuentran entre las impresiones que se ligan, es como cuando generamos un monstruo al proyectar o generamos algo congruente pero 'novedoso'. Los mecanismos de asociación se guían mediante tres cualidades: semejanza, contigüidad en tiempo y lugar y causa-efecto, Estas tres cualidades nos pueden servir de guía para explicar la asociación que puede hacer el arquitecto a la hora de proponer nuevos límites, nuevos diseños en torno al límite, por ejemplo la clasificación de Le Corbusier de huecos *pan de verre*, *ondulatoire*, *ventilateur*, *fenêtre a longueur*, etc. Esas tres cualidades son modos de *relación*: relación de semejanza, relación de contigüidad espacio-tiempo, relación causa-efecto.

Y el motor que activa todo el proceso es la pregunta sobre el cómo:

La palabra más exaltante de que disponemos es la palabra *como*, bien sea esta palabra pronunciada o callada. Es a través de ella como la imaginación humana da su medida y como se juega el más alto destino del espíritu.

En las preguntas en torno al cómo nos resuenan palabras de la Modernidad. Aquellas sobre que no interesa tanto el *qué* como el *cómo* que nos remiten por ejemplo a Mies van der Rohe.

La revolución copernicana en Kant es su inversión de los términos, el afuera se aprehende por el filtro del adentro: no es el sujeto quien se adapta en el conocimiento, es el mundo de la experiencia el que se encuadra dentro de las formas de la conciencia y no puede ser de otra manera según Kant. Por ello, la realidad del mundo de la experiencia, del objeto, de la exterioridad, no es im-

puesta desde esa exterioridad, desde el exterior, sino que, en ella, la señal de la actividad constructiva del espíritu, esto es, del sujeto, es la que la hace aflorar.

Nosotros traducimos esta cuestión al ámbito que nos interesa. Esto es, que el exterior es posible gracias a la participación del interior. Lo que caracteriza desde nuestro punto de vista la Modernidad arquitectónica que analizamos es esa posibilidad de inversión de los polos, esa revolución que ya se ha producido en las ciencias en actividades como la física y que los científicos ya han puesto sobre la mesa a través de la concepción de la materia, de espacio, del tiempo. Eso que ya está puesto de manifiesto en el embrión que supone esta revolución copernicana puesta encima de la mesa por Kant al entender que la realidad no es exterior; o, dicho de otra forma, que nuestra realidad, como nuestra idea del tiempo o nuestra percepción del tiempo o de nuevo del espacio o del movimiento, es relacional en el sentido en que depende también de nosotros, incluye nuestro punto de vista, es determinada siempre por nuestra posición relativa ante ella. Y eso hace que la experiencia sea siempre única y por una sola vez, esta vez. Irrepetible o iterable infinitamente. O siempre repitiéndose a sí misma como iteración. Pero a su vez eso hace que podamos entender aquella propuesta de Le Corbusier: *Le dehors est toujours dedans*.

0100 EL ENTRE DE LAS ARTES

En esta sección, pretendemos reflexionar sobre el arte y la arquitectura acudiendo a sus límites, desbordándolos, situándonos en el *entre*.

En una carta de Miguel Angel al papa Clemente VII fechada en 1541 encontramos una de las primeras ocasiones en la que se catalogan las artes como Bellas y en ese catálogo se encuentra la arquitectura incluida. De la clasificación de las artes encontramos listados diversos.

Un paseo por la Antigüedad⁹

Para los griegos las artes se asociaban por afinidad. De forma natural asociaban la arquitectura, la escultura y la pintura por un lado, mientras que la poesía, la danza o la música quedaban distanciadas de ellas. Si las primeras eran consideradas artes de producción, las segundas se entendían como artes de expresión de sentimientos. Asociada a la producción y al objeto más que a la expresión y a los sentimientos, la arquitectura se producía para ser contemplada. Y así contemplamos hoy día esa arquitectura arcaica que adoptó las columnas y columnatas tanto de Egipto como de Persia y los tejados a dos aguas del Norte para formalizar un objeto que desde el objetivo del historiador era tan elevada como aquellas obras que producía la poesía homérica. Si la poesía lograba en aquellos tiempos obras de la más alta calidad en el terreno de las artes expresivas, será la arquitectura la que lo consiga en el ámbito de lo que se ha entendido después como artes productivas. Y de esta forma el mundo griego genera la arquitectura que considera como propia, arquitectura en la que el diálogo entre material y técnica es constante y se retroalimenta. Y la arquitectura que ha perdurado, al igual que en el caso de la poesía, está vinculada a lo religioso y al culto. Porque la arquitectura que permanece en el tiempo está intrínsecamente realizada desde esa posición intermedia entre la búsqueda de lo artístico y la consecución del objeto utilitario. Es por ello que los ejemplos que nos acuden a la mente en este caso sean fundamentalmente templos. Templos que en el mundo arcaico siguen unos cánones determinados y una estructuración bien definida que modifica únicamente proporciones, cantidad y altura de columnas, su espaciamento, las dimensiones de intercolumnios o el peso del entablamento. Esta especie de corsé que de algún modo dictaba el modo de proceder apropiado, hizo que, por un lado, se especializara la técnica y que se lograra un buen dominio de la misma, y, por otro, permitió la especialización de la forma, que acabará por dominarse de manera virtuosa. Esto desde luego hace que el arte de lo arquitectónico no abriera tanto las puertas a la inspiración o a la imaginación como al método que, seguido con habilidad, daría unos frutos universales. Las exigencias de los materiales y de la técnica empleada daban lugar a unas normas que se siguen inexorablemente. Su sentimiento estético está en

⁹ Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética I: La Estética Antigua*, Akal, Madrid, 1987. Vernant, Jean-Pierre, *Mito y Pensamiento en la Antigua Grecia*, Ariel Filosofía, Barcelona, 2007.

la *symmetria*, esto es en la conmesurabilidad o medida adecuada (*sun*-conjuntamente y *metron*-medida).

Para el mundo griego la concordancia está bien distribuida entre las actividades: la armonía para la música, la *symmetria* para las artes plásticas y la euritmia para la poesía. Concebían el arte como *techné*, como producto de la habilidad técnica. Por eso, el término *techné* entendido como arte es aplicable a toda actividad humana en cuanto a opuesta a la actividad de la naturaleza. Entienden pues el arte como actividad humana (no natural), productivo (no cognoscitivo) dependiente de la habilidad (no de la inspiración) y conscientemente guiado por normas generales (no sólo de la rutina). Porque una cosa es la *techné* y otra más elevada la *poiesis* del poeta.

Lo que sí que es claro es que términos como belleza, arte o estética eran concebidos en el mundo antiguo de una manera mucho más amplia y aplicados a un ámbito también más vasto (así *kalon*, *techné*, etc.).

El concepto de bellas artes para arquitectura, pintura y escultura no se aplica en el mundo antiguo y sólo comienza a aplicarse, como se ha señalado al inicio, en tiempos modernos (Renacimiento). Así entienden que los artesanos, como demiurgos, pueden llegar a ser maestros (*architekton*) en cada arte. Paradójicamente valoraban a los que practicaban las artes por sus conocimientos mientras que, a su vez, los despreciaban por realizar disciplinas manuales, de trabajo físico y remunerado, no intelectual. Esto es fácilmente apreciable en las descripciones que desde la filosofía se hacen del mundo artístico.

Concebían, no obstante, la división entre artes liberales (sin trabajo físico) y serviles (con trabajo físico) y las primeras se consideraban superiores a las segundas.

Sin embargo, así como concebían el término *arte* de forma más amplia que hoy día, en la cotidianeidad hablaban en términos mucho más específicos y particulares: como cuando se refieren al arte de la flauta o al de la cítara. Curiosamente no agrupaban ambos como música. O por ejemplo cuando se referían a esculpir piedra y moldear bronce pero no a la escultura como general.

Al mismo tiempo, hacían uso de términos cuyo significado ha ido transformándose en el tiempo llegándonos su sentido de forma muy diferente. Es el caso por ejemplo del término poesía de *poiesis* que se identificaba con *hacer* y que se asocia a toda creación, no sólo a la de poemas. O el de *musike* que derivaba de las musas y se refería a toda actividad patrocinada por ellas. Y por eso, con el término *musikos*, se referían a los eruditos en general y no sólo a los músicos como hoy día. Respecto a lo que a nosotros nos atañe, *architekton* era el director de la obra (de cualquiera) como *architektonike* va a ser el arte principal en sentido general. No es que la arquitectura fuera considerada el arte principal sino que los términos de los que etimológicamente ha derivado la arquitectura en aquella época contemplaban una esfera más extensa.

Al separar la poesía del resto de las artes, hacían derivar éstas de la habilidad y en ellas no participaba la inspiración, mientras que en el caso de la poesía era justo al revés, derivaba fundamentalmente de la inspiración del poeta. El arte pues, se podía aprender de los antecesores, mientras que la poesía era únicamente concedida por los dioses, con cierto carácter de adivinación. La

poesía ayudaba a educar al resto de individuos, las artes producían los objetos necesarios, a veces perfectos.

Así, el arte era entendido en el mundo arcaico como una habilidad cuyos factores incluían el material como proveniente de la naturaleza, el conocimiento, desde la tradición, y el trabajo, desde el artista. Apreciaban, más que la creatividad u originalidad individual, el conocimiento del *kanon*. Porque desde el *kanon* podía conseguirse la producción de un objeto universal y duradero así como perfecto.

Para la contemplación estética usaban el mismo término que para el de la actividad investigadora: *theoria*, esto es, observación. Y en esa observación se considera relevantes la medida y la conveniencia.

Con la llegada del s. V Atenas va a pasar a convertirse en el epicentro del mundo griego. Época en la que el jónico y el dórico pasan de ser entendidos estilos de regiones diferenciadas a utilizarse en todas las regiones. Claro es el ejemplo en el que conviven el dórico del Partenón con el jónico del Erecteion. Y así, lo jonio pasará a asociarse más a lo empírico mientras que lo dorio a lo relativo al apriorismo.

En lo social y político esta época se va a corresponder con la emergencia de la democracia. Tras las propuestas de Solón en el VI a C., Clístenes en Atenas amplía sus reformas. Es una época en la que el arte se entiende asociado a la vida social y así aquellas reformas narran y discuten temas de interés político y económico.

El *kanon* griego tendrá una justificación artística, será flexible y además al referirse a proporciones admitirá su expresión matemática. En arquitectura es evidente su uso. Y se refería tanto a lo general como al detalle. Conferirá un carácter de universalidad e impersonalidad al objeto arquitectónico. En arquitectura, el canon aunará las proporciones con la lógica de la estática; así cuánto más alta la columna, como el entablamento en correspondencia con el canon debe ser mayor, se colocarán las columnas más juntas reduciendo el espacio de intercolumnio. Proporción, técnica y material trabajan juntos para la elaboración del *kanon* en busca de la perfección visual del objeto producido. Y esto es importante porque esta búsqueda de la perfección respecto de la percepción diferencia lo griego de lo egipcio, donde las proporciones son independientes de la vista, esto es, independientes de la experiencia por parte del ser humano. Por eso en el caso griego, las proporciones del objeto sufrirán una adaptación final en función de su visual, de cómo se perciben, corrigiendo las deformaciones ópticas. En cierto sentido se realiza una corrección del objeto subjetivándolo, abriéndolo a la percepción. Esto no sólo afecta a los objetos en sí, por ejemplo en lo arquitectónico las correcciones visuales de los templos en los que se construye una mínima curvatura en el estilóbato, o se modifican los intercolumnios en las esquinas, o se corrige la verticalidad de las columnas de borde, etc., sino que afecta también a la decisión de cómo ubicar los edificios unos con respecto de otros. Eso que provocará esa experiencia que uno puede tener en su visita a la Acrópolis. Desde aquella narración gráfica de Choisy, pasando por la de Le Corbusier con su *promenade* y su espacio *indicible*, o, como es conocida, también la que nos propone Sergei Eisenstein vinculada a lo cinematográfico.

Desde Aristóteles, con su definición de lo apotelístico, encontraremos que, para los griegos, lo regular, limitado y ordenado será proclive a lo bello mientras

que lo ilimitado va a sugerir el caos incompresible e irracional. No está lejos esta visión de entender que al final todo el exterior queda contenido en un encuadre, en un marco, aquel que la propia capacidad perceptiva del individuo posibilita. Aquel del que habla Le Corbusier.

Si extraemos del mundo griego valencias que nos interesan, podríamos, de modo rápido, señalar que aquella recomendación que hará Demócrito respecto a que el arte debe imitar el proceder de la Naturaleza va a permitir las asociaciones de la obra artística con el organismo natural además de constituir un referente de procedimiento. Si los sofistas dividen entre las artes vinculadas al placer y las que lo están a la utilidad, nosotros veremos cómo uno de los debates de la Modernidad se va a suscitar justamente en ese entendimiento entre lo útil y lo placentero. De los utilitaristas más recalcitrantes que defienden la arquitectura como absolutamente utilitaria y, por ello, fuera de toda condición artística, pasamos a la opinión de Le Corbusier, quien defenderá que la arquitectura además de satisfacer las funciones corporales ha de conmocionar, lo que la dota de un sentido poético. O, podríamos fijarnos en Sócrates cuando en su reflexión acerca de la mimesis abre la puerta a lo útil y al producto.

Y a partir de aquí también se produce otra reflexión paralela en torno a qué se considera lo bello. Para unos, los pitagóricos, aquello relativo al número y a la matemática, la medida, la proporción, el orden o la armonía; para los sofistas, aquello que supone placer para la vista y el oído; para Sócrates aquello que se adapta a los fines a los que debe servir. En cualquier caso, por un lado, valores objetivos, absolutos y, por otro, relativos respecto al placer y respecto a la satisfacción de una necesidad, satisfacción placentera o útil.

Hasta aquí, el arte satisface pues tres posibles esferas estéticas: la de los pitagóricos con la purificación de la mente mediante la catarsis, la de los sofistas, con la creación de ilusiones (apatética) mediante la *apathe* y, finalmente, la de Sócrates con la correspondencia entre modelos de la Naturaleza y productos artísticos mediante la mimesis.

En el momento en que el producto artístico incorpora esta idea de la mimesis, de la buena correspondencia entre modelo y objeto, entre el producto que idea la realidad al representarla, se origina la dialéctica entre forma y contenido y entre la formación y el talento en el artista.

Con Platón se produce, además, la asociación entre el arte y la belleza. En El Banquete habla de la belleza, en la República y las Leyes de los problemas del arte y la belleza, en Ion, de lo espiritualista de la poesía, en el Filebo de las experiencias estéticas, en Hipias Mayor de la dificultad de alcanzar el concepto de lo bello. Lo bello y el bien se funden junto con lo verdadero. Lo bello es lo conveniente (útil) y lo que proporciona placer. Y a su vez, lo útil es un medio para alcanzar lo bello pero no lo bello en sí. Respecto a lo segundo, no sólo, no todo placer es bello y no sólo atiende a la vista y al oído (que además es sólo apariencia y subjetividad), también entiende que la sabiduría es la máxima belleza.

La belleza platónica se nos muestra entonces como orden y medida: por ejemplo la relación entre un cuadrado y otro cuyo lado es la mitad de la diagonal del primero (en el Menón); o en la preferencia por las figuras perfectas (en el Timeo). La forma no es la apariencia sino la disposición de los elementos. La belleza pasará de la experiencia a la construcción. No es mimesis directa de la realidad sino idealización de la realidad. Es una tendencia a la belleza intempe-

ral y siempre existente, la belleza en sí. La Idea es la belleza misma. Esta elevación de la belleza al plano trascendente permite que puedan incluirse en su campo los objetos abstractos (inaccesibles a la experiencia). Hasta entonces la medida de la belleza era subjetiva para los sofistas (la experiencia placentera de la estética), objetiva para los pitagóricos, su grado de regularidad y armonía, utilitarista para Sócrates (el grado de adaptación al fin) (placer-forma-tarea). Ahora la medida de la belleza es lo que la distancia respecto al Ideal de lo bello. Idea que pertenece al ámbito de la mente.

De este modo Platón, distingue en el Filebo entre la belleza de las cosas reales, las de la Naturaleza (de su representación) y la belleza de lo producido mediante rectas círculos, etc. como figuras perfectas.

Respecto al construir, Platón introduce la necesidad como desencadenante, el sentido de lo utilitario del arte: el hombre no ha sido equipado convenientemente frente a la naturaleza y precisa del tejer o del construir como arte, como habilidades para conseguir un cobijo en el que resguardarse. Habilidad y fin son los mecanismos que usa. En este sentido, el hombre descubre el arte para protegerse. Y si pone el acento en el tejer y en el construir es porque ya lo ha dicho antes Demócrito por analogía con la araña que teje o con la golondrina que construye su nido. Por eso en Platón se incluye la técnica como algo que se adquiere a través de la práctica y del conocimiento de los materiales, pero se sigue sin incluir, en general, lo que tiene que ver con la inspiración, reservada únicamente a la poesía, no a las artes productivas. Por ello, Platón dividirá entre el arte, propio de artesanos, y la poesía, propia de individuos protegidos por las Musas. A los primeros los trata despectivamente mientras que a los segundos los asocia con los filósofos. A lo largo de sus escritos hace varias divisiones relativas al arte. En la República divide el arte en tres facetas, aquellas que usan un producto o herramienta, aquellas que los fabrican y aquellas que imitan. Sin embargo, en el Sofista distinguirá entre la *ktética*, artes que aprovechan la naturaleza, y la *poética*, arte que producen, ya sean útiles o reproducciones.

Uno de los principales objetivos del arte para Platón será la utilidad y la adecuación o conveniencia. Por ello valora la *orthotes*, la justedad, cosa que hacen mejor las artes que usan orden, medida, proporción (lo pitagórico). Así, entenderá la arquitectura como una disposición adecuada de sus elementos, contemplando dicha disposición un principio, una mitad y un fin. Por otra parte, el objeto artístico, dada su analogía con el organismo, debe comprender como buen arte la *justedad*, en el sentido de conformidad con las leyes del mundo, y la *utilidad*, en el sentido de formar el carácter. El arte debe ser dirigido por la razón.

El único tratado que se mantiene de Aristóteles relativo al arte es su *Poética* (compendio del que para algunos autores queda sólo uno de los dos libros que lo constituían). Aunque encontraremos observaciones sobre el estilo en el libro III de su Retórica y sobre belleza y arte en su Física y Metafísica.

Aristóteles, más que hablar de lo bello, nos hablará del arte. Desde la base del concepto intuitivo muy arraigado en el mundo griego, establece el concepto del arte. El arte es una actividad humana (no es naturaleza). Hay tres tipos de actividad: investigación, actuación y producción. El arte es una producción porque deja un producto y, además, es una producción consciente basada en

el conocimiento. Del arte proceden cosas cuya forma está en el alma porque 'el principio está en quien lo produce y no en lo producido',

El arte, al ser producto a través del conocimiento, sigue unas reglas; por ello, para Aristóteles, la producción que está basada en la experiencia, la intuición o la práctica, no es arte. Aristóteles llamará arte a esa habilidad, a la capacidad permanente para crear, para producir por parte del artista. Y no al producto. Desde la *techné* aristotélica referida a la habilidad del artista pasamos al *ars* latino que viene referida al conocimiento indispensable para producir.

A Aristóteles le interesa el proceso, entiende que el arte aspira a un fin y además señala que 'el arte nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una sola concepción universal sobre las cosas semejantes'. El arte es dinámico, precisa del conocimiento y aspira a un fin. Aristóteles lo asemeja a la ciencia. La diferencia radica en que la habilidad del arte atañe a la creación mientras que la de la ciencia atañe a la existencia.

Respecto a la arquitectura Aristóteles la considera un arte que compone materia. Para lo cual hacen falta condiciones innatas y aprendizaje: conocimiento, eficiencia y capacidades innatas. El arte requiere de un conocimiento general que incluye reglas de comportamiento y que se adquiere mediante una generalización de experiencias.

Según Aristóteles el arte realiza lo que la naturaleza es incapaz de terminar o bien imita lo que la naturaleza hace. Así, va a distinguir entre artes imitativas (imitar es su medio y su fin) y artes artesanales. En las primeras, la imitación es el fin último más que el logro de un objeto bello. Lo importante no es un elemento sino el conjunto, la composición. Y la imitación para Aristóteles es también creación dado que el artista puede inventar y hacerlo convincente. El arte, para ello, debe concordar con la razón, las leyes morales y las leyes del arte. Lo bello es lo valioso por sí mismo que a la vez nos agrada. Debe tener orden, dimensión y proporción. Orden que es disposición adecuada, o sea, la forma. Orden que incluye la moderación y la conveniencia. Porque es bello solo lo perceptible. Por eso es bello lo limitado, lo que la vista puede abarcar, lo que se nos presenta como unidad, porque lo ilimitado no es perceptible unitariamente.

En resumidas cuentas, a través de Platón encontramos la relación entre lo bello y el arte, aquella regularidad de las figuras perfectas, pero también hallamos lo bello mediante el grado de adecuación a un fin, cosa que de nuevo remite al orden mediante su *orthotes*. Y desde Aristóteles recibimos el carácter productivo y reglado de lo artístico mediante la *techné*. Arte que en el caso de la arquitectura crea, completa lo natural.

El entre de las artes

Si la presente investigación pretende reflexionar sobre lo que se considera definitivo en el sXX relativo a la Modernidad, entendemos que justamente situándonos en el *entre* de las artes estaríamos en el lugar apropiado. Porque justamente es lo que invoca la Modernidad. El espíritu de los tiempos se afronta desde la borrada de los límites de las disciplinas artísticas, desde los *entre* que se generan entre ellas, desde sus puntos de contacto, desde sus entrelazamientos. Así podemos encontrar que los artistas se mueven cómodamente entre un arte y otra, porque sus límites establecidos se han puesto en cuestión.

Y ello ha permitido su contaminación. E incluso el que se busque por otros su síntesis desde su unidad. Convocándola a través de lo que las une, a través de lo que las liga. En nuestro caso, la arquitectura, a través de lo espacial. Un espacio que se aborda desde su propio desbordamiento, desde su puesta al límite de sus propios límites. Desde el trabajo en el intervalo del límite. Intervalo que entre una orilla y otra resuena definiendo y confiriendo sentido.

Por eso nuestra apuesta se remite al entendimiento de que lo arquitectónico se define fundamentalmente desde el punto de vista espacial (Schmarsow) y que lo espacial va a adquirir su sentido a través del intervalo del límite. Y en este entendimiento se ha buscado lo que en otros momentos se ha podido dilucidar respecto a ese *entre* referido a la arquitectura. En este sentido se apuesta por el valor poético que hombres como Le Corbusier conceden a la arquitectura. Esto significa que se considera la arquitectura también un arte. Y como arte vamos a indagar su posición proponiendo un breve paseo por la historia.

Así, fundamentalmente vamos a encontrar que la pregunta acerca de lo que la arquitectura pueda ser como arte va a venir enraizada en la reflexión que, desde la manera moderna del Renacimiento, ha surgido relativa a la búsqueda de un *corpus* que sostenga cada una de las artes. Aquí, como en muchas otras ocasiones, vamos a ajustarnos realmente a una visión simplificada de las cosas. Esto es, desde una visión generalista que podría asociar la arquitectura al arte, ya sea al *ars* latino para algunos, ya sea a la *techné* griega para otros, con la intención esclarecedora o si queremos delimitadora que atiende al argumento de que ciertas atribuciones son relativas a ciertas actividades.

De esta forma, vamos a ver cómo eso más general que llamamos arte va a ir siendo subdividido en disciplinas atendiendo sobre todo al tipo de actividad desarrollada. Y así, el carácter general del arte estaría caracterizando más bien al autor, el cual estaría dotado de unas ciertas habilidades, que le permitirían la denominación como persona dedicada al arte, como artista. Pero otro punto de vista también es posible, a saber, aquel en el que encontramos la denominación como arte respecto de cierto producto que reuniría ciertas características que le harían valedor de tal denominador. En cualquier caso esto saldría fuera del campo de nuestra investigación. Lo que nos interesa, en este caso, sería lo relativo a esa especie de intención taxonómica que pretende establecer cierta clasificación entre el productor y el producto. Aquellas clasificaciones que van depurando o discrecionando, por usar un término más universal en tanto que matemático, cada una de las actividades en forma de disciplina. Y preferimos un término más universal porque no es por casualidad que la emergencia de ciertas formas de pensamiento más vinculadas al entendimiento de la realidad desde una intención más absoluta, más integrada en una búsqueda de la verdad como universal, más próxima al lenguaje matemático, se vaya a producir en el giro hacia la *maniera* moderna de proceder que caracteriza al Renacimiento.

Será pues en ese momento donde más claramente podamos encontrar esa búsqueda de la clasificación artística según ciertas actividades. Así, vamos a ir encontrando a través de distintos escritos, los cuales van parangonando las actividades, cierta intención de clasificar las artes. Y, si algo va a ser novedoso respecto de tiempos o intentos anteriores, va a ser probablemente la asociación de lo artístico con lo bello. De esta manera, y volvemos a una visión muy reduccionista, podríamos encontrar que, si en el mundo antiguo lo artístico radicaría

en una amplitud mucho mayor, en el sentido de que se podía tener arte en el desempeño de muchas actividades incluso de la vida cotidiana a través del dominio de las habilidades propias, de las capacidades y de por qué no señalarlo, la tenencia de ciertas condiciones innatas y no aprendidas, es claramente en el mundo renacentista cuando el gremio de artistas, poco considerado socialmente en muchas otras épocas, empieza a despuntar en sus reivindicaciones, sobre todo en lo que respecta a la excelencia del trabajo manual en comparación con el propiamente intelectual. O visto de otro modo, comienza en este momento esa cierta reivindicación de *intelectualidad* propia del desempeño artístico. **Fig. 06.**

Serán los hombres del Renacimiento los que reivindiquen su quehacer como propiamente intelectual y no sólo manual. Serán estos hombres los que denuncien en su *Ut pictura poesis* que tanto es un obra literaria como una obra pictórica por ejemplo. Y lo harán estableciendo unas clasificaciones cuya fundamentación será linealmente dependiente respecto del origen de su procedencia, esto es, el poeta defenderá lo suyo como así lo hará el pintor. La cuestión, y lo que aquí interesa para la investigación, es que, como justificación de cada una de las posiciones, se va a desarrollar un esfuerzo por delimitar cada una de las actividades. Y no sólo desde el punto de vista del autor, sino del producto y de su puesta en uso. Así, no sólo va a interesar el desarrollo teórico de las cuestiones, lo relativo a la *theorein* de las mismas, sino su *praxis* y, una cuestión que nos interesa más, su *khresis* o puesta en uso como valor añadido.

Así y con todo, vamos a ver cómo se van a ir desarrollando ciertas clasificaciones de las artes que se irán fundamentando desde su entendimiento como arte intelectual o arte manual, hasta la difusión de dichos límites para compendiar tanto el campo intelectual como el propiamente manual, si es que no están ligados desde el origen. De esta forma, la reivindicación de intelectualidad por parte del gremio de artistas del Renacimiento va a desembocar en esta apuesta por el entendimiento como producción intelectual-manual de lo artístico. Cuestión hoy en día innegable. Y un aspecto a resaltar respecto de esto es la realidad de que en aquellos momentos se produce una reunión y confluencia de hombres vinculados tanto al mundo del pensamiento como de las artes en torno a un mismo mecenas. Esa confluencia va a permitir y promover un natural intercambio de saberes que, lógicamente, va a desembocar en la producción de una línea de pensamiento y de acción que desdibuja los límites que hasta ese momento se habían establecido entre las esferas del intelecto y de la manualidad.

En este sentido, las clasificaciones que se van realizando respecto a lo artístico ya no sólo van a depender del análisis de lo que la mano produce, sino que tendrán en cuenta esa otra cuestión de producción intelectual. Desde una clasificación clara relativa al producto que daría como resultado esa clasificación tradicional de las artes: pintura, escultura, arquitectura, música, etc., vamos a encontrar cómo a su vez en esos parangones que evidencian un sentimiento reivindicativo de la dignidad del artista, se va a traslucir el empeño, por parte del mundo artístico, por la incorporación al universo del pensamiento. Y serán la arquitectura y la música, como artes si se quiere más abstractas, las que probablemente se vinculen primero a ese halo de intelectualidad. Y entre medias, por supuesto, la vinculación con la estética a través del sentimiento y la definición de lo bello servirán, asimismo, de clasificación de ciertas artes como bellas. Y

Fig. 06. Ramon Llull, *Ars Magna* miniatura mostrando la escalera de las artes, c1321.

así por ejemplo podremos encontrar la clasificación de Bellas Artes por parte de Miguel Ángel que citábamos. Una reunión que veremos que utiliza Le Corbusier englobándolas como Artes Mayores sobre todo al principio de su trayectoria.

Una vez adquirido el reconocimiento como producción intelectual de lo artístico, vamos a ir encontrando cómo esa primera intención clasificatoria del Renacimiento se va a ir desarrollando en la esfera del saber en todos los ámbitos. Con claros y oscuros vamos a ir encontrándonos ese esfuerzo enciclopédico de compendiar tanto la realidad como lo producido por el hombre. Y nos vamos a encontrar cómo tras un largo esfuerzo de análisis y compendio, de establecimiento de unas enormes bases de datos de todo lo conocido, de una clara querencia de conocimiento ya sea del natural, a través de largos viajes allende las fronteras del mundo conocido, ya sea de lo experimental o de lo puramente intelectual, va a producirse una revolución en torno a una sencilla cuestión: bueno y ahora ¿qué? Una vez obtenida una profusa base de datos, y a su vez, una vez establecida una clara vinculación entre lo producido y su tiempo, la pregunta en torno a qué producir en un determinado momento, la reflexión en torno al espíritu de los tiempos, o dicho de otro modo, la pregunta relativa a qué es lo que se debe producir artísticamente en cada tiempo, va a determinar una reflexión paralela en torno a qué entonces es lo propio de cada tiempo. Y por extensión de esa pregunta sobre el qué, la reflexión en torno a la verdadera esencia de las cosas: ¿qué es esto? Dicho en términos filosóficos la pregunta sobre el ser de las cosas.

Y atendiendo a esa pregunta el revolucionario buen hombre de Rousseau, aquel hombre sin ideas preconcebidas ni influencias 'prejuiciales', aquel hombre extraído del mundo salvaje, entendido en este sentido por los hombres ilustrados, como ajeno a toda evidencia cultural o sentido de civilización, sin prejuicio histórico ni preferencias culturales, ni asociaciones temporales, etc., aquel hombre rousseauniano, se entiende que es el idóneo para responder desde la página en blanco de su propia base de datos a la pregunta sobre el qué.

Así la pregunta sobre el qué va invadiendo la esfera del saber. Y por ende lo relativo a las disciplinas artísticas. ¿Qué es el arte?, ¿Qué la escultura? o lo que interesa a la presente argumentación: ¿qué la arquitectura?

Y ante una pregunta, siempre hay posibles respuestas. Y preguntarse no deja de ser poner en cuestión, llevar al límite, no lo olvidemos. De ello nos han interesado en nuestra búsqueda aquellas reflexiones que atienden al establecimiento de lo que a cada cosa le es propio como respuesta a lo que cada cosa es. En este sentido hemos encontrado que resulta revelador el ya citado texto de Schmarsow *La esencia de la creación arquitectónica*, en el que hemos encontrado respuestas a aquella pregunta sobre lo que es propio en arquitectura.

Pues bien, es claro en el texto de Schmarsow la vinculación *entre* lo propiamente arquitectónico y la cuestión del espacio. O dicho de otro modo, si hay algo que es propio, que caracteriza y que delimita a la arquitectura, si esto es en todo caso posible, esto es la cuestión espacial. Es por ello que cualquier aproximación al mundo arquitectónico ha de establecerse, desde nuestro punto de vista, atendiendo a lo inherente en ella, a su valor intrínseco, a su propiedad, a su idioma como *idios*, esto es, al espacio. Y en este sentido a su vez, vamos a encontrar que la propia arquitectura pretende, de muy diversos modos, apropiarse de aquello que le es propio; es pretensión de la arquitectura, por tanto,

la propiedad espacial. Y dicha propiedad atiende en primer término a la acción más arcaica posible en la consecución de toda propiedad: la fijación de los límites de dicha propiedad. Porque es en el intervalo del límite donde la definición se produce.

Arte se distingue de naturaleza, como hacer (*facere*) de obrar o producir en general (*agere*), y el producto o consecuencia del primero, como obra (*opus*), de la segunda, como efecto (*effectus*). A continuación de estas palabras, Kant¹⁰ nos aclarará que para que se dé el arte es preciso la actividad de la razón. Razón que se pone en marcha gracias a que hay voluntad. Además señala que sólo deberíamos llamar arte a aquello producido con libertad. Así pone como ejemplo el panel de abejas que por analogía podríamos estar tentados de llamarlo arte pero que no lo es dado que no hay una razón inmersa en su proceso de producción. Otro ejemplo que nos pone pareciera aquel *objet à réaction poétique* lecorbuseriano, sólo que aquí hay manipulación, no es sólo natural. Se trata de una madera tallada encontrada al desecar un pantano. Ahora Kant nos avisa de que en este caso sí puede haber arte porque 'su causa productora ha pensado un fin al cual debe su forma', esto es, la forma que adquiere la madera tallada finalmente es debida a que previamente alguien provisto de razón ha pensado un determinado fin para la materia madera. Lo que no es naturaleza, es producto del hombre y arte podrán serlo determinados productos del hombre. Habrá que afinar más para aproximarnos al arte como producto del hombre en Kant.

El arte, frente al oficio, ofrece en su proceso de producción la dimensión del juego más que la de trabajo, precisa del disfrute, su producción resulta agradable. El mecanismo que anima el espíritu para ese juego es la *técnica* (por ejemplo en poesía el dominio de la corrección del lenguaje), y es esa técnica lo que hace que el arte deje de ser un mero juego.

En la *Crítica del Juicio* Kant se ocupa de lo bello respecto a cuatro matices. Cuatro dimensiones caracterizan a lo bello según Kant, o dicho de otro modo, Kant analiza lo bello desde cuatro puntos de vista: la cantidad, la calidad, la relación y la modalidad, lo que nos atrevemos a traducir como el *qué*, el *cuánto*, el *entre* y el *cómo*.

Distingue Kant entre *manera* y *método*; la primera 'no tiene otra medida que el sentimiento de la unidad en la exposición' y el segundo 'sigue en ello determinados principios'. La manera sería el *modus estheticus* y el método el *modus logicus*. De ellos estimará que para el arte bello solo sirve la manera.

Kant divide las artes bellas según tres modos de comunicarse el hombre: la palabra, el gesto y el sonido. Estos serán los medios de clasificación y, a través de ellos, tres acciones son posibles: articulación, gesticulación y modulación. Tres modos de expresión a su vez que comunican: pensamiento, intuición y sensación. Y en cada uno de ellos una habilidad: arte de la palabra, arte de la forma y arte del juego de las sensaciones.

Las artes del pensamiento, son las de la palabra, la poesía y la oratoria. Oratoria es tratar algo del entendimiento a través del libre juego de la imaginación y Poesía diríamos que casi a la inversa, algo que libre de la imaginación se trata de traerlo a través del entendimiento. Hay algo de esto en la diferencia

¹⁰ Kant, Immanuel, *Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, Editorial Porrúa, México, 1997.

entre construcción y arquitectura. La arquitectura, si es *poesía*, podríamos, parafraseando a Kant, decir que proporciona, jugando, un objeto útil que da vida a las intenciones de diseño por medio de la imaginación.¹¹

Las artes de la forma, de la expresión de las ideas en la intuición sensible, las que dan forma a la intuición sensible como expresión de ella, son la plástica y la pintura. Dentro de la plástica encontramos a la escultura y la arquitectura. Respecto a la pintura, Kant la entenderá como verdad sensible, mientras que la plástica la interpretará como apariencia sensible. Ambas, pintura y plástica, expresan ideas con figuras en el espacio. Figuras que se perciben mediante el tacto y la vista en el caso de la plástica y mediante la vista en el de la pintura. La idea estética será el arquetipo, el modelo (*archetypon*), y la figura que constituye la expresión de esa idea será la copia (*ektypon*).

En el caso de la plástica, la figura se proporciona en extensión corporal; en el caso de la vista, sólo mediante la apariencia de su imagen en la superficie del cuadro. La cuestión de la extensión corporal nos indica que, para la plástica, el campo de expresión no es sólo 2D sino que se extiende corpóreamente; podríamos decir que las dimensiones a incluir serían todas las que podamos reconocer como extensión corporal. En el caso de la plástica incluye, como condición de reflexión en la consecución de la figura como expresión de la idea estética, la *relación* a un fin real. La arquitectura para Kant será:

El arte de exponer conceptos de cosas que sólo por el arte son posibles, y cuya forma tiene como fundamento de determinación, no la naturaleza, sino un fin arbitrario, y ha de ser para ello, sin embargo, al mismo tiempo, estéticamente, conforme a un fin. [En la arquitectura] un cierto uso del objeto del arte es lo principal, y a él, como condición subordínanse las ideas estéticas.

Lo esencial en el caso de la arquitectura es 'la acomodación del producto para un cierto uso'. Pertenecen a la arquitectura todo tipo de edificios 'erigidos para honrar una memoria'. E incluye dentro de la arquitectura hasta 'los utensilios todos de la casa (el trabajo del carpintero y otras cosas semejantes para el uso)'. En este sentido abre la puerta de la arquitectura a lo cotidiano. Es clara la dimensión de la utilidad. Habla de utensilios y determina claramente que debe darse el acomodo entre objeto y uso, como condición de su composición.

Según Kant, juzgar sólo las formas sin consideración a un fin, tal y como se ofrecen a la vista, parece casi como hacerlo a través de la primera impresión que suscitan y según el efecto que *hacen* en la imaginación. Y aquí no utiliza el término provocar sino sencillamente el verbo hacer, lisa y llanamente. Respecto al arte de las formas, entiende Kant que el primero es el de la pintura porque en su base está el arte del dibujo, arte que por otra parte también se encuentra parcialmente presente en las otras artes de la forma, desde luego es innegable que está en el de la arquitectura.

Del mensaje de Kant por tanto, nos interesa su entendimiento del arte como un juego (la arquitectura como un juego de volúmenes bajo la luz, recordemos), juego que en la medida que aplica la técnica, la *techne*, se va transformando

¹¹ Las palabras de Kant serían: '[el poeta proporciona] jugando, alimento al entendimiento y da vida a sus conceptos por medio de la imaginación.' Op. Cit.

Fig. 07. Gustave Klimt, Friso de Beethoven, 1902, lo interpretamos como una Alegoría de las artes.

en arte. Arte plástico que es escultura y es arquitectura, verdad sensible que se materializa en figuras en el espacio, como extensión corporal, luego no solo tridimensional, sino afectando a todo lo corpóreo, lo que abre el campo a lo polidimensional del mundo sensible. Y dentro de él sobresale, aunque no son los únicos, la vista y el tacto para su aprehensión. Y la arquitectura como arte que configura un producto debe acomodarlo a su uso, producto que no es sólo un edificio también es lo cotidiano del objeto. Y en la arquitectura como en el resto de las artes de la forma, y en especial la pintura, el arma de representación será el dibujo. Todas ellas, ideas que resuenan en la mente al contenido que nos proponen en la Modernidad sus protagonistas. Lo evidenciaremos en el cuerpo de la tesis.

Cuando Le Corbusier nos dice que el cuadro del pintor no sólo retrata el afuera sino que a su vez el pintor va conformando su propio retrato, lo entendemos desde el punto de vista de que efectivamente se produce una especie de resonancia entre el cuadro, su paisaje y el artista. Por eso es comprensible su recomendación de que se debe de llegar a su arquitectura a través de su pintura, cosa que haremos. En este sentido, hay que entender que el sujeto fenomenológico ve en las cosas su propia mirada, ve las cosas como estricto reflejo de sí mismo, como su construcción.

Esta visión fenomenológica, la encontramos también, quizás de manera inconsciente, no reflexionada desde los mismos presupuesto de pensamiento, en las propuestas cubistas que buscan justamente manifestar a través del cuadro, la construcción del objeto, aquello que nos habla de su estructura, de su organización, del sistema que lo compone, para expresarse ante nosotros, para hacerse visible. Ver las cosas, no como existentes desde un tiempo inmemorial, sino construidas casi efímeramente en cada instante, realizadas ex profeso en cada percepción sensorial, construidas en cada mirada, es precisamente lo que el arte realiza: 'El sujeto inconsciente, sin embargo mira las cosas y se refleja en ellas para sentir cómo le miran'¹². Se produce una cierta resonancia entre el observador y la obra, entre el artista y el mundo, entre el artista y su obra. Se establecen relaciones de asociación y reminiscencia entre el objeto y el individuo. Ese manifestarse el individuo en el objeto, el sentirse reconocido a través de él, va a implicar una tendencia a reflejar, a evocar, los rasgos formales característicos de la anatomía humana esquematizados, sintetizados, resumidos en el

¹² Heidegger, Martin, *El origen de la obra de arte*, Arte y poesía, Fondo de cultura económica, Madrid, 1999.

Fig. 08. Vincent Van Gogh, Los campesinos durmiendo la siesta, 1890; Vincent Van Gogh, Un par de botas, 1886, Óleo sobre lienzo 37.5 x 45, Museo Van Gogh, Amsterdam.

objeto (y esto lo podemos comprobar analizando los cuadros de le Corbusier). Tendencia que originará ese término de ergonomía que describe esa empatía entre individuo y objeto. Una empatía que también va a incluir, por supuesto, el mundo del autor, su realidad volcada, expresada en su obra. **Fig. 07.**

Entendidos así, la obra y el artista, el espacio y el arquitecto, serían la representación de lo que el arte es, de lo que la arquitectura es. En *El origen de la obra de arte* Heidegger al explicarnos cómo la obra de arte, además de cosa, nos revela algo otro, eso que es justamente lo artístico, nos dice:

La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa, '*allo agorene*'. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego *symbolein*. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte.¹³

Y sigue analizando cómo eso que junta lo otro con lo uno es lo cósmico de la obra. Pero nos quedamos con la idea de representación a través de un marco que no es otra cosa que el símbolo y la alegoría, el poder significar, conferir significados a las obras, cómo podemos hablar de alegoría y símbolo en lo espacial, cómo introducimos la idea de marco...

Pero además la obra de arte según Heidegger hace patente lo que el útil en verdad es, 'El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra [de arte]', nos recuerda que ha sido producido por el hombre, luego participa del sentido de 'cosa', pero además la obra de arte refleja esas cosas útiles que, en la medida en que dejan de serlo, se van convirtiendo en arte, su utilidad es transitoria. Como demuestra Heidegger respecto a aquel par de zapatos que pinta Van Gogh en los que 'El ente sale al estado de no ocultación de su ser. Y ese estado de no ocultación del ser es a lo que los griegos llaman *aletheia*.' *Aletheia* que hace referencia al 'acontecer de la verdad'. La esencia del arte sería, pues, ésta: el 'ponerse en operación la verdad del ente'¹⁴. **Fig. 08.**

La obra de arte, nos dice Heidegger, que surge a partir y por medio de la actividad del artista. Es decir, surge *desde y por medio*. Como si el artista recorriera el espacio fluido de la creación, la actividad del artista atravesaría ese medio fluido y a su vez como medio en su camino, en su proceso artístico, nos va mostrando, a fin de que ésta no caiga en la deriva, la obra. Pero, ¿cuál sería

¹³ Op. cit. pp 40-41.

¹⁴ Op. Cit. p 63

su origen? Origen es a partir de dónde, y ese dónde es un lugar y el lugar, como sabemos, es relativo. Por eso no hay ni principio ni fin en la obra de arte. Como nos dice Le Corbusier en su *paciente búsqueda* a la hora de hablar de su arte: 'No beginning and no end'¹⁵. Luego todo es *entre*. Y entre el artista y su obra media la actividad que es el arte. Obra y artista, siendo orígenes recíprocos, se relacionan mediante la actividad artística. El arte como actividad intermedia entre obra y artista hace posible la existencia del artista y a su vez la de la obra de arte. Es el medio el que activa la presencia de ambos.

Y en este sentido nos dirá Heidegger que el arte correspondiéndose a la vez con la activación de la obra y del artista, lo es de diferente forma en cada caso. Siendo el arte el tercero por medio del cual existe la obra y el artista, resulta que además lo único real en el arte, o lo que le confiere su realidad, son justamente la obra y el artista, aquellas cosas que deben su ser al arte son las que harán posible su realidad. Siendo el arte, como decimos, el *intermedio* que posibilita la existencia a las dos orillas, al artista y a la obra, el que activa su existencia: 'la actividad del arte es la que hace posible al artista y a la obra', podemos decir que es el arte como intermedio el que activa la existencia. Porque recordemos que lo que el arte hace es justamente activar el proceso, 'el ponerse en operación la verdad del ente', el 'hacer visible el espacio invisible del aire'. Y a su vez en reciprocidad, ese medio que el arte es, debe su realidad a las dos orillas, obra y artista.

Pero para Heidegger la obra de arte es más que una cosa y más que una cosa acabada. Ese añadido como cosa le hace ser alegoría, le hace ser símbolo. Símbolo que recordemos implica el tener algo consigo. Es inclusión de un añadido. Ese ser algo más de la obra es su carácter y ese carácter es alegoría y símbolo. Alegoría y símbolo nos proporcionan un marco, el marco de caracterización de la obra.

Pero además, 'El ser-cosa consiste en lo que queda después', es decir, el ser consiste en el resto que queda. Y junto a esto 'el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad.' Por eso Heidegger entiende que el ser-utensilio del utensilio se nos manifiesta, se no trae a presencia, sólo a través de la obra de arte y sólo en ella. ¿Cómo?, ¿de qué modo? Para Heidegger la verdad, la *aletheia* del utensilio viene a nosotros a través de la obra de arte, es la obra de arte la que nos lo trae, la *aletheia* es el desocultamiento del ser, de lo ente. En este sentido la arquitectura que es útil, evidencia su uso en su uso-cotidiano, en ese uso que como en el caso de la labriega no atiende al utensilio, porque es de uso común, habitual, está habituada, ese uso la habita cotidianamente. Es cuando mira el cuadro que se concientia de sus botas. Como la arquitectura, que al convertirse en arte nos muestra su cotidianeidad. Algo fundamentalmente buscado a través de la Modernidad. Modernidad que como sabemos abre su camino apostando por la manifestación de lo cotidiano.

A continuación, Heidegger nos hace una reflexión acerca de cómo las obras, una vez son obras de arte, se salen de su mundo, ya sea contexto espacial o temporal. Es lo que le ocurre cuando el cuadro, al convertirse en arte, se trasladada a la galería, queda extraído de su contexto espacial, aquel del estudio del pintor. En el caso de la arquitectura lo que se produce es la descontextualiza-

¹⁵ Le Corbusier, *Creation is a patient Search*, Frederick A. Praeger, New York, 1960, p 217.

Fig. 09. Le Corbusier (Charles Édouard Jeannert), El Partenón, Atenas, 1911. Vista hacia el mar. Acuarela, aguada y lápiz sobre papel. Fondation Le Corbusier, París.

ción del espacio temporal. Aquella arquitectura que, como artística, ya no se encuentra en el tiempo de su producción, lo ha traspasado, se ha salido de aquel mundo suyo propio. En palabras de Heidegger 'su mundo se ha derrumbado'.

Por eso, el lugar de la obra es aquel que ella misma abre, lugar en el que pone en obra la verdad del ente, lugar en el que se produce esa apertura al desocultamiento. Porque en la obra se produce el acontecimiento de la verdad. Pero ¿cómo se llama tal acontecimiento que se produce en la obra de arte y que la obra de arte posibilita? Para explicarlo Heidegger recurre a una obra de arte que considera no figurativa, a una obra de arquitectura, a un templo griego.

Fig. 09.

Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio circunda la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.

El templo es, pues, una envolvente primera. Envolvente que gracias a su sentido sagrado nos muestra paradójicamente la borradura de sus límites, la resonancia del paisaje, pero también de la cultura y de la historia, el espíritu de los tiempos.

Y Heidegger continúa:

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente *physis*. La *physis* ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos tierra. De lo que dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge. La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento apare-

ce como suelo natal, Los hombres y los animales, las plantas y las cosas, nunca se dan ni se conocen como objetos inmutables para después proporcionarle un marco adecuado a ese templo que un buen día viene a sumarse a todo lo presente. Estaremos más cerca de aquello que es si pensamos todo a la inversa, a condición, claro está, de que estemos preparados previamente para ver cómo se vuelve todo hacia nosotros de otra manera. Porque pensar desde la perspectiva inversa, sólo por hacerlo, no aporta nada.

El templo al posarse sobre la roca toma posesión espacial de ella, se extiende sobre ella, a la vez que cobija. Y gracias a la figura del templo en el lugar, el lugar se nos manifiesta, todo lo que en él está contenido. Probablemente esta fue la experiencia del joven Le Corbusier ante la Acrópolis. Templo que se entrelaza con la tierra y por ello la abre, genera una hendidura para mostrarnos, para hacer visible, abre nuestra experiencia, nos abre los ojos, haciendo visible el lugar, la verdad del lugar, la verdad del templo, la verdad de la arquitectura. Pero también nuestra verdad porque hace que nos miremos:

Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella. Lo mismo le ocurre a la estatua que le consagra al dios el vencedor de la lucha. No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo. Lo mismo se puede decir de la obra hecha con palabras. En la tragedia no se muestra ni se representa nada, sino que en ella se lucha la batalla de los nuevos contra los antiguos dioses. Desde el momento en que la obra de la palabra se introduce en los relatos del pueblo, ya no habla sobre dicha batalla, sino que transforma el relato del pueblo de tal manera que, desde ese momento, cada palabra esencial lucha por sí misma la batalla y decide qué es sagrado o profano, grande o pequeño, atrevido o cobarde, noble o huidizo, señor o esclavo.¹⁶

Es la arquitectura, en este caso ejemplificada en el templo, la que hace visible las cosas, da carta de naturaleza a las cosas, su permanencia, su alzarse ahí, les confiere 'a las cosas su rostro y a los hombres la visión de los mismos', esto es, es gracias a la arquitectura que se nos aparecen, que podemos verlos, la arquitectura es la que nos proporciona su visión, sin ella no la veríamos.

Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia. La obra, pues, se alza y en ese alzarse abre un mundo, lo levanta, nos lo hace presente, lo patentiza. Pone en obra la presencia a través de la tierra y señala cómo la tierra a pesar de poder pesarla, o cómo el color, a pesar de poder descomponerlo y analizarlo científicamente, la ciencia no nos habla de lo que es, no nos lo hace presente. Gracias al artista las cosas permanecen y se muestran, no son desgastadas ni se desgastan. Lo que la obra según Heidegger hace es, por un lado, levantar un mundo y, por otro, traerlo a presencia. Esto es, nos muestra un mundo y nos trae a presencia las cosas, esto

¹⁶ Heidegger, Martin, *El origen de la obra de arte*, Op. Cit. pp 70-72.

es, posibilita un acontecimiento. La obra es ese *intermedio* que opera esa intervención, que la media, que la posibilita. El mundo es todo apertura, la tierra es lo que se encierra en sí mismo, el mundo es casi como el afuera, el exterior, la tierra como el interior, el adentro, y en medio la obra hace que los dos se abran y se muestren, que acontezcan.

Lo que nos muestra Heidegger es el poetizar del arte. Poetizar aquí es un 'dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal'. Y eso se realiza a través de la *techné*, *techné* que es intermedio entre la *poiesis* y la producción, entre la técnica y la actividad artística. Y ello mediante el poema. El poema como tal es, en palabras de Heidegger, un proyecto 'esclarecedor del desocultamiento'. El proyecto esclarece, hace claro y ese hacer claro es hacer espacio al claro para que acontezca el desocultamiento. El proyectar se proyecta hacia adelante en tiempo y espacio para a su vez hacer espacio en un tiempo distinto un espacio diferente. El proyecto da lugar. Entre el imaginario y la realidad el proyecto da lugar, hace espacio y construye, provoca una fijación en la figura de la verdad, esa fijación en la figura se realiza mediante un dibujo. Un dibujo que en el proyecto arquitectónico espacia. Un dibujo que, como lugar del espaciamiento, se fija en el momento en que se ordenan las múltiples intenciones que confluyen en el proyecto. Fijación primera en el documento gráfico que a su vez se proyecta en la construcción del objeto arquitectónico. El proyecto proyecta, lanza hacia delante su propuesta, propone, pone en juego, en el seno de una propuesta en continuidad. Porque proponer hace alusión a una continuidad en la acción, a un movimiento hacia delante propio del proyecto, pone delante y en continuidad.

Del *entre* en la arquitectura

Giramos en nuestro relato desde el nosotros al yo porque lo que viene, quizás, sea una reflexión introspectiva:

Alguien llega y dice: «me debo la verdad en arquitectura»¹⁷. Y se produce una resonancia, los sonidos que encadenan la pronunciación de cada palabra y cada palabra que se alía con su vecina generan una especie de reverberación, un eco sordo y contenido que identifica quien quiere o quien puede, en un efecto similar a la reminiscencia platónica como explicación del proceso de conocimiento, un eco que resuena en el camino y que en su diferencia, en el sentido aristotélico, se ve reconocido, porque por un lado suena distinto, pero por otro, se parece a otra frase en algún lugar escuchada o escuchada en el silencio del vacío, rebotando en el silencio que se asocia a lo leído, en la individualidad del lector que lee y pronuncia, que mira y escucha, el signo, el carácter, lo escrito y su enunciado, su sonido, la palabra recitada. Y entonces en la diferencia se reconoce. «Le debo la verdad en pintura...» dirá Cézanne a Emile Bernard en una carta fechada el 23 de octubre de 1905, pero no sólo. La verdad en el arte de la pintura se convierte en deuda. Me imagino la escena previa, Emile Bernard probablemente acuciado por la duda, ahogado en un océano de preguntas, en algún momento coincide con el maestro, maestro que supone le puede hacer ver la luz al final del túnel, y el maestro se ofrece y promete. Pero por alguna razón

¹⁷ Analogía que se hace desde Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

la promesa no es cumplida, se retarda, se hace de rogar, se deja, se pospone. Y en otro momento se recuerda esa deuda no saldada y en actitud responsable se reconoce esa deuda, le prometí, no cumplí y ahora se la debo. Y no sólo se debe, sino que la deuda se saldará: «Le debo la verdad en pintura. Y se la diré.»

Así concluye la cita. El maestro reconoce su deuda y además tiene intención de pagarla, de hacer uso de su efectivo para convertir su debe en haber. Pero qué se debe. Se debe la verdad en pintura, la verdad en un arte, un arte que se supone que negocia con la verdad, con lo verdadero. Una verdad que ya nadie sabe dónde se encuentra o de qué se ocupa. Y además en pintura, entonces en artificio, en restitución, en copia, en imitación. En mimesis ¿o también en producción, re-creación? Quizás *poiesis*. Una verdad que se ofrece a través de un sustituto de una re-presentación, de una adecuación, de una aproximación. De alguna forma esa posibilidad de aproximación nos sirve de excusa a nuestras intenciones y a nuestras pretensiones. Aproximación en el juego de parecerse sin ser lo mismo, de utilizar lo que otros ya han usado antes quizás con otras intenciones. Y sustituir parte y restituir otras: manosearlo casi, porque del manoseo, del contacto a través de, del con-tacto también se ocupa y preocupa al objeto de esa otra disciplina artística, aunque no del todo para algunos. Con-tacto, en fin, a través de, mediatizada, por técnica, por tecnología, por herramientas, por utilidades como dicen los actuales programas informáticos, en *summa*, *techné*, supongo. «Me debo la verdad en arquitectura». Quizás esa sea la búsqueda o quizás esa promesa adquiera en su singularidad o por mejor decir en su individualidad el motivo, el principio, la génesis, el motor que promueve todo este discurso. Su *arjé*. Me debo la verdad en arquitectura. Porque es una búsqueda que se inició hace tiempo. Un promesa personal con uno mismo. Y así se evitan posibles externalizaciones de fracasos. Si la promesa no se cumple, al fin y al cabo, todo queda en casa. En principio, me la debo, luego ya veremos.

La verdad en arquitectura. ¿Cómo buscarla? ¿Dónde encontrarla?

Y la reminiscencia funciona y se produce cierta resonancia: Cómo, cómo, cómo: «Todo “cómo” está basado en un “qué” ». Alguien dice (no sé si como aquel en el vacío) algo parecido en una carta a un tal doctor Riezler. Pues bien hagámosle caso, recojamos lo dicho para que no se escancie en el vacío, a pesar de que el vacío probablemente tenga que ver mucho con nuestra búsqueda, pero ya volveremos a él. Nos interesa un ‘qué’ en el que todo ‘cómo’ está, parece ser, basado. Entonces habrá que preguntarse por un ‘qué’ antes de por un ‘cómo’. No buscar ‘cómo’ sino buscar ‘qué’ y así encontrar un ‘dónde’. Así, precisamos, vamos a buscar qué es la arquitectura, pero, se avisa, buscamos un ‘qué’ sabiendo que es la base, el sustento de un ‘cómo’. Lo que para nosotros se traduce de la siguiente manera. Si el ‘cómo’ se basa en un ‘qué’, quizás el motor primero sea un ‘qué’ pero bien sabido que en su papel de basamento de un ‘cómo’, será ese ‘cómo’ el que nos interese. O dicho de una forma más directa: en la búsqueda de un ‘qué’ apostamos por el ‘cómo’, por la forma y manera, por el procedimiento, por el proceso que nos conduce, por el camino que nos guía. Porque si algo presumimos es que ese ‘qué’ que da sentido al cómo queda restituido en nuestras presunciones en potenciar ese ‘cómo’ como posible dador

de significado a ese 'qué' que en definitiva se persigue. Pues bien empecemos. Que empiece la re-presentación. Primer acto. Arriba el telón.

Prometo verdaderamente decir la verdad en arquitectura. En arquitectura de algún modo remite a lo construido, luego decir la verdad en arquitectura no deja de asociarse con decir la verdad arquitectónicamente, esto es, construir la verdad, darla espacio, hacerla lugar. Por ello mi verdad en arquitectura no deja de ser una construcción, una metáfora arquitectónica. Lo que de alguna forma incita a tratar de decir esa verdad como se trata de realizar un proyecto, con todo lo que ello implica. Entonces esa verdad en arquitectura, esa verdad arquitectónica sería una verdad desde la arquitectura, desde su *arje* y su *tek-ton*, desde las intenciones-inquietudes del artífice de la misma y por medio de los instrumentos propios de esa disciplina (alegoría del diseño), desde lo que está dentro del artífice, desde su *subjectum* y desde lo que el mundo pone a su servicio en un tiempo, en una época, desde la materia, desde los instrumentos de asociación de esa materia, desde los instrumentos de manufactura de esa materia como tal, desde los instrumentos de manipulación de esa materia, de la tecnología asociada a ella, desde los instrumentos de construcción de esa materia en sí, desde los instrumentos de reunión de esa materia, de yuxtaposición de esa materia, de mezcla de esa materia. Pero también desde los instrumentos a través de los cuales el artífice puede traducir sus intenciones-inquietudes en el intermedio que supone el proyecto, su ser medio entre, desde los instrumentos de traducción de las inquietudes en trazas, los instrumentos que verbalizan la traza del sujeto en objeto, desde esa tecnología aplicada.

Y si soy arquitecto debería de decir la verdad en arquitectura formalizándola a través de un proceso proyectual-constructivo: "un hacer arquitectónico que a causa de alguna habitación de la palabra en la arquitectura tendrá valor de decir" parafraseando a Derrida.

Cito a Derrida interpretando la cita de Cézanne:

Cézanne ha prometido, verdaderamente prometido, prometido decir, decir la verdad, decir en pintura <en *apariencia*> la verdad en pintura.

El efecto del manoseo, del uso de las estructuras de otros para otros, para otro, la réplica, el parafraseo funciona como una *resonancia*, como un eco radiante, una reverberación, quizás una copia de mala calidad, una copia pirata, una repetición mutada, y mutante, una posibilidad de visualizar el procedimiento del conocimiento como un fenómeno vibratorio, como una vibración y me refiero ahora al término vibración atendiendo al uso que de él hacen los presocráticos.¹⁸

Si sigo el esquema kantiano impuesto por él al decir que la razón es arquitectónica, esto querrá decir que la manera cómo opera la razón es arquitectónica, esto es, el cómo de la razón es arquitectónico, lo que establece de alguna manera el procedimiento de la razón ateniéndose a los mecanismos propios de la causa formal. No el procedimiento de los griegos preguntándose ante todo el porqué de las cosas como causa eficiente e incluso causa final el para qué, sino preguntarse sobre el procedimiento, la forma de llevarse a cabo, el proceso.

¹⁸ Kirk, Raven, Schofield, *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*, Gredos, Madrid, 1994.

Y así ante esa apuesta en torno a la razón arquitectónica es fácil secundar que la filosofía de Kant es un riguroso y *úbello*? (supongo que esto tendrá que ver con su estricta adecuación, *<adequatio>*, con aquello del rigor) edificio del pensamiento humano. La razón no es arquitectura, no; es arquitectónica. Participa de lo arquitectónico. Claro que en rigor entiendo que no será tan así, porque si participa de, esto establece que la arquitectura estaría por encima de, lo que sería tanto como decir que lo que estructura la razón sería lo arquitectónico, lo propio de la arquitectura, o de otra manera, que la arquitectura sería la dadora de forma de la razón, tanto como el espacio y el tiempo, como intuiciones puras son los dadores de forma de las percepciones empíricas para hacerlas pasar al nivel de las intuiciones sensibles, para configurarlas. Siguiendo entonces el esquema kantiano uno podría establecer que la arquitectura estaría en el nivel de las ideas, al nivel de las ideas del yo, del mundo y de Dios. Y así extendiendo esa jerarquía, esto es, que las intuiciones puras, espacio y tiempo, superan el nivel de la sensibilidad en el sentido de que dan forma a lo que proviene de la sensibilidad a través de las percepciones sensibles configurando las percepciones empíricas, que los esquemas trascendentales operan sobre la imaginación al permitir el procesamiento sintético de lo sensible trasvasándolo al nivel del entendimiento, que las categorías superan el nivel del entendimiento en cuanto que como conceptos puros formalizan los juicios, luego las ideas, y la arquitectura entre ellas, superarían el nivel de la razón al permitir estructurar, configurar el pensamiento, la facultad de pensar. Entiendo que por encima de sensibilidad y entendimiento sobrevuela su facultad propia, la facultad de conocer, el conocimiento, tanto como sobre la razón planea, como un cóndor sobre al altiplano, el pensamiento.

Pero, en fin, entiendo que lo que aquí se manosea, se utiliza como método, por decirlo de una manera cartesiana, es la manera de proceder de la arquitectura, o quizás el camino-proceso que lo arquitectónico va recorriendo. Un tal camino se visualiza mediante unos procedimientos a los cuales se les pone imágenes en el sentido de fotogramas, pero fotogramas que funcionarían como en el cine o como en los dibujos animados, según los niveles; más ralentizado y mostrando más su discreción en cuanto que el observador llega a percibir en el tiempo el solape de una imagen contra la otra (cuestión entonces de tiempo, luego, lo que es lo mismo, la habilidad del observador va ligada al tiempo de exposición ligado a su vez al tiempo de observación, ligado a su vez al tiempo de captación), en el caso de un observador lento y mucho más continuo, incorporando la discreción, los elementos finitos, al límite de lo infinito, casi apurando el cálculo matemático para hacerlo diferencial, leibniziano y, entonces, no se sabe si porque las imágenes se solapan más rápidamente, o porque hay mayor número de imágenes por unidad de tiempo (otra vez el tiempo), o porque el observador es incapaz de discriminar las imágenes y estas se mezclan, se entrelazan (entre-lazan), se intersecan, se des-limitan, haciendo imposible en su percepción discriminar dónde empieza una y donde acaba otra.

Esto que es tan cinematográfico, tiene, como decíamos al principio, mucho que ver con aquello que es apto para *<arquitecturar>*, lo relativo a la arquitectura, lo que le es propio, lo suyo singular, lo arquitectónico. Porque una manera posible de entender la arquitectura puede visualizarse mediante el primer modelo, es más discriminatoria, en secuencias, con márgenes claros, marcando

intervalos entre fotograma y fotograma, en-marcando, encuadrando, poniendo marco al cuadro, poniéndolo en cuadro, encuadre pues entre estancia y estancia; mientras que otra posibilidad es <arquitecturar> según un otro camino en el que es más difícil encontrar ese terreno de nadie que indica que uno acaba y otro empieza, todo se percibe más como un continuo, como un fluir eternamente cambiante, como una realidad heraclitiana donde uno es difícil que se bañe dos veces en el mismo río porque, entre otras cosas, el agua del río nunca es la misma, cuestión fundamental. Imagen que en nuestro caso asociaríamos a esa continuidad que nos hace muy difícil percibir donde algo tiene fin, donde algo se completa, donde algo es apoteléstico, y donde algo comienza, se inicia. Pero además las condiciones de contorno también operan e intervienen para provocar ese cambio infinito, ese movimiento incesante que hace que la percepción, llevándola al estado límite, nunca sea coincidente, siempre sea variable, nunca una constante.

El hombre primitivo ha detenido su carro: ha decidido que aquel es un buen lugar para su casa. Elige un claro en el bosque y corta árboles que apila en él; allana el terreno; abre un sendero hasta el arroyo o hasta el asentamiento de sus compañeros de la tribu que acaba de dejar...Este sendero es tan recto como sus herramientas, sus manos y su tiempo lo permiten. Las estaquillas de su tienda describen un cuadrado, un hexágono o un octógono; la empalizada [del asentamiento] forma un rectángulo cuyos cuatro ángulos son iguales...la puerta de la cabaña se abre sobre el eje del recinto, y la puerta del recinto está alineada con la entrada de la cabaña...

...Miren un dibujo de tal cabaña en un libro de arqueología: ahí tienen el plano de una casa, el plano de un templo. Es exactamente la misma actitud que encuentran en una casa pompeyana o en un templo de Luxor...No existe eso que llamamos hombre primitivo; hay únicamente medios primitivos. La idea es constante y está en potencia desde el principio mismo.

Supongo que esta cita elegida de un muy conocido texto de Le Corbusier nos sirve como inicio. La usaremos de nuevo más adelante. Una cita que tiene su importancia por el qué dice que posiblemente sustenta el cómo lo dice. No sólo por la forma de decirlo sino por la forma de intitularlo. Se trata de un extracto de su escrito iniciático *Vers une architecture* traducido al castellano como *Hacia una arquitectura*. Eso está bien porque parece que nos sitúa en el ¿buen? camino. Por lo menos tenemos un objetivo en el horizonte: nos dirigimos hacia una arquitectura ¿cuál? Respuesta en el aire, de momento. Hacia una arquitectura nos dirigimos, dirigirse hacia una vez que a uno se le insufla el valor necesario, se le proyecta. Porque no olvidemos que al fin y al cabo de eso trata la arquitectura de proyectarse, de proyectos, de objetos, de intenciones, de sueños y deseos, de necesidades que se proyectan hacia un futuro incierto en busca de su ejecución, de su materialización, de su satisfacción, de su manifestarse en verdad, la verdad de la arquitectura.

Y para conseguir ese objetivo ¿qué hace el individuo? Pues parece ser una opinión bastante generalizada y extendida que el hombre, desde el comienzo, se sitúa en potencia (y esto último nos vendrá bien para introducir esa existencia de un algo que está pero no está, que es necesario para la futura existencia

pero que siendo necesario su presencia no es manifiesta hasta que se produce el tránsito, el entre, el cambio entre la potencia y el acto, veremos más tarde). Sigo, el hombre, dicen, se detiene, esto es, momento reflexivo, observa, y selecciona, como buen *oikistes*, de entre todo el terreno que se extiende en torno a sí, del que toma posesión, un pedazo, un trozo, un *topos*, un lugar que identifica mediante la marca en el terreno, el trazado del *templum*, o lo que es lo mismo, la identificación del orden en el caos del mundo, dos líneas que se intersectan en su punto medio de forma ortogonal, que trasponen al plano del terreno el orden universal cósmico establecido por los puntos cardinales, N-S-E-O, o lo que es lo mismo arriba-abajo-derecha-izquierda, o también *septentrio* (más allá, arriba)-meridional (más acá abajo)-saliente(salida del astro Sol)-poniente(ocaso del astro Sol), en fin, el orden clásico occidental. **Fig. 10.**

A la hora del astro Sol en su zénit, la sombra del elegido se proyecta de forma ortogonal mirando al sur. Abstrayendo su contorno mediante una línea negra sobre la arena blanquecina, al más puro estilo Mondrian, se realiza el primer trazo. A la altura del ombligo, plexo solar del 113 lecorbuseriano, (*omphalos*, en el caso griego vinculado al oráculo de Delfos, *umbilicus*, en el caso romano, vinculado al punto de contacto (otra vez) del mundo con el inframundo), se realiza el corte transversal, aquel que traspone la salida y el ocaso cósmico, la envergadura del vuelo humano una vez extendidas y en posición horizontal sus extremidades superiores. Aquel que es reflejo, reminiscencia del horizonte, aquel que de nuevo nos remite a Mondrian como también al Mies del proyecto de la casa de ladrillo. Corte transversal como una línea infinita representando ese horizonte infinito que no se acaba aunque el lienzo llegue a su fin, porque ésta, como otras muchas, tanto en Mondrian como en Mies, es su forma de borrar el límite de lo finito para anunciar lo infinito, que se abarca, que se controla, que se ordena bajo esos cuatro templos que conforman el gran *templum* de lo universal, aquel del que se pretende extraer un pedazo, deslindarlo mediante su delimitación, porque el siguiente paso es trazar la marca de una envolvente, un límite que delimita que des-linda, que evoca dos operaciones aparentemente contrapuestas pero que se necesitan la una a la otra irrevocablemente, porque una sin la otra no existen. Límite que [*separa-une*], [*re-une*] un dentro y un afuera.

Pero es evidente que un dentro no existe si no hubiese un afuera y viceversa. ¿Cómo hablar del afuera sin un dentro que existiera? Marca, borde, trazo sobre el terreno que no está dentro ni fuera sino en ambos y en ninguno. Y así surge el surco, el trazo sobre el terreno, la cicatriz, la cizalladura, el corte, el tajo, el espacio cero del que casi todo es posible, la promesa. Un surco que se materializa al desocupar un terreno, al extraer materia para, mediante su vacío, su vaciado, hacer espacio, arquitectura. Una marca en el terreno que se hace doble y al hacerlo a su vez se emborrona, se vuelve menos nítida, menos clara. Desdibujada no es una línea, son dos, los bordes del surco, que son cuatro, los bordes del montón longitudinal del terreno depositado en un lateral, el interno, el de la novilla blanca siguiendo los cánones¹⁹. Un límite que se realiza en la negación que supone la primera operación de extracción, de sustracción del terreno. Un límite que se niega a sí mismo en la imposibilidad de lograr su nitidez en el proceso de su ejecución. Un límite que, al fin y al cabo, y, como buen límite, es li-

¹⁹ Rykwert, Joseph, *La idea de ciudad*, Hermann Blume, Madrid, 1985

Fig. 10. Gnomon. El orden en el Espacio y Tiempo.

mes, frontera, espacio de nadie, de nada, que es todo sin serlo. *Pomoerium* (post murum), *portare*, puerta. *Limes*. Límite que en su intervalo es la arquitectura

Y para explicarnos, acudimos al *entre* de las artes, a su entrelazamiento, explicar la arquitectura entrelazando escritura y música. Intentamos explicarlo a través de esta escritura. Para ello quisiéramos poder conseguir una imagen de escritura sinfónica. ¿Cómo conseguir simultaneidad en la escritura? Porque lo escrito en su ley sigue al tiempo. Y si es así ocupará un espacio sucesivo. Una sucesión que concatena signos, caracteres, que obligan férreamente a un discurso ordenado lineal, melódico. ¿Cómo conseguir componer un discurso polifónico-sinfónico? ¿Y qué distingue lo *sin* de lo *poli*? La sinfonía hace referencia a la idea de un 'conjunto de algo' que une su voz, varios sonidos que suenan acordes y a la vez, varios sonidos simultáneos. Acordes, luego según un acuerdo previo, en concordancia con unas normas, las normas de la armonía relativa a cada caso. Simultáneos, luego coincidiendo en el espacio en un tiempo. Unidos, ligados por alguna intención aparentemente velada. Por otro lado, la polifonía trataría de dar idea de muchas voces, desde luego de manera simultánea, sonidos simultáneos en un procedimiento tal, que cada uno expresaría su idea musical y desde luego el todo resultaría armónico. Todas estas referencias vuelven a reverberar y resuena en nuestra mente las ideas de Alberti en torno a la arquitectura, partes que se unen, que conforman un todo unitario, luego bello porque es uno, en concordancia cada parte entre sí y todas las partes interrelacionadas en armonía global. Armonía, concordancia, *concinnitas*.

Decíamos conseguir una escritura sinfónica-polifónica sería casi como hacer escritura arquitectónica, *arquitecturar* escribiendo, arquitecturar la escritura. No en vano en ese tiempo del Renacimiento tenía tanta importancia para los estudiosos de la arquitectura en lo teórico y en lo práctico los modos de hacer propios de lo musical. La sinfonía en la escritura polifónica o la polifonía de la escritura sinfónica. La arquitectura vista desde la perspectiva de la composición musical, siguiendo sus reglas, componer una sinfonía de arquitectura polifónica. La escritura vista desde la perspectiva de la composición arquitectónica, acogiendo a sus fundamentos, componer una arquitectura de escritura espacio-temporal. Conseguir eso en estas letras sería algo así como que una *matroska* nos narrara la posibilidad infinita de encontrar algo dentro de algo en directa alusión a que igual que lo grande se puede envolver con algo más grande, en lo pequeño algo más pequeño es posible contener. Esto es, que el propio

soporte elegido de comunicación, en su forma, transmitiera su contenido último. Dentro y afuera y viceversa.

Algunos han intentado otros mestizajes. Recordamos lo que para muchos es el origen de toda manifestación artística: la *triúnica choreia*. En la Antigüedad, aquella manifestación simultánea de recitación, canto, danza y actuación. El artista recita, canta, danza e interpreta en una manifestación cuando menos próxima a la muy posterior representación operística. Quizás, en ese momento primero, en el seno de un escenario distinto, quizás inmerso en el escenario con el horizonte por telón de fondo y algunos paneles giratorios muy ingeniosos conformados como prismas paralelepípedicos de base triangular a partir de la unión de tres planos verticales que ilustrando imágenes parciales, funcionan como microescenarios artificiales en las entrañas del único gran escenario total, natural. El microartificio en el seno de lo natural, lo segundo en lo primero, lo *re-creado* en lo creado. En el interior del exterior se adentra el artificio en el mundo. Entre el interior y el exterior opera lo intermedio.

Si entendemos que podemos estructurar, organizar, ordenar, dar sentido a ese espacio intermedio, deberemos por un lado darle sentido, canalizar las posibles percepciones, potenciarlas, esgrimir las como recursos de ejecución para lo cual seleccionamos, resumimos, esquematizamos, y a través de esos mecanismos dirigimos (proyectamos) la percepción del habitante, manipulamos, tactilizamos, conseguimos mediante operaciones manuales un instrumento que nos ayude, que nos sea útil. Manipulamos un artificio que a su vez se hace táctil y manipula al espectador para ser tocado, manipulado otra vez. Y eso lo hacemos enmarcando los posibles poros, las posibles vías de conexión entre el interior que nos salvaguarda, que es lugar seguro, refugio, calor del hogar, y el exterior, la naturaleza que no comprendemos, que excede de nuestro dominio porque nos supera. Esos marcos envuelven a su vez las vistas que no son otra cosa que “espacios de la mirada”. Secuenciamos el espacio, seleccionando unos marcos que nos resumen la exterioridad en sucesivas imágenes que traducen esos espacios de la mirada. Intentamos materializar objetos que satisfagan nuestras necesidades de manera natural, esto es, casi sin darnos cuenta, esa facilidad que se experimenta cuando hacemos algo naturalmente implica muchas decisiones previas que quedan sintetizadas en ese acto natural, natural a fuerza de hacerse habitual, porque el hábito nos remite a esa repetición inconsciente en nuestros actos, de forma que los realizamos con toda naturalidad porque estamos acostumbrados a ello. Tendremos que dotar a nuestros objetos de esa cualidad que permite que el individuo que se vea afectado por ellos (afección), que los sienta (sentimiento), que los padezca (pasión), esto es, los goce (placer), los sufra (dolor), los tema (temor) o los desee (deseo), lo haga de manera habitual, porque el objeto es el lugar en el que ese hábito se manifiesta, es el habitat del individuo, el lugar en el que habita, el lugar que le da albergue. Crear hábitos es sintetizar micro-percepciones, automatizar conductas. En este sentido, «estar» sería el verbo que más se implicaría con lo espacial, porque lleva en sí un cierto posicionamiento, se está en algún lugar. Porque ‘desear un objeto es poetizar su presencia mediante una imagen.’

En el caso que aludíamos de la *triúnica choreia* varias artes reunidas invocan lo artificial en lo natural. Un gran todo. Una especie de obra total que provoca en el individuo receptor un estado de ánimo tal que lo extrae de su

propia realidad, le roba su realidad próxima, su verdad, para conducirlo a través de lo *re-creado*, a otro lugar. Le propone un viaje trascendente, extraerle de su mundo para introducirlo en otro soñado quizás. Catarsis que invoca la desubicación, el *tropo*, un cambio a través del cual uno se desorienta. Extraído de su propia realidad, uno se introduce en un territorio sugerido, un artificio que nos envuelve y nos da cobijo, nos da calor en medio del frío de nuestra triste realidad vivida. Luego quizás una envolvente segura con posibilidades arquitectónicas. Y a través del sueño que nos despiertan las imágenes, sonidos, palabras, cánticos que percibimos, nos introducimos en otra realidad, en otra dimensión, porque aquí la *x*, la *y* y la *z* se superan, como en el cubo tesseracto de un van Doesburg, porque al desubicarnos, perdemos el Norte, pero no sólo. Perdemos el arriba, el abajo, la derecha, la izquierda, el delante, el detrás y las direcciones principales desaparecen porque cualquiera puede ser principal, porque no existe jerarquía, ni una dimensión, ni dos, ni tres, ni cuatro, sólo polidimensionalidad. Y así podemos soñar espacios nuevos, nuevas ciudades en flotación casi interestelar, nuevas arquitecturas, incluso nuevos bautizos para esos nuevos espacios: *proun*, *planites*, *arquitektonen*, *teseráctico*...no dejan de ser nombres que se apropian de ese nuevo espacio desubicado, desorientado, deslocalizado, "destopizado", si pudiéramos decir, fuera de toda referencia, primero espacial, luego en su quimera conceptual. Espacios que persiguen esa consecución de sinfonía caleidoscópica, de sinergia sensorial multifuncional. Un todo en uno, como las actuales máquinas de impresión, multifunción, *all in one*.

Ese logro que tan difícil nos parece para la escritura no se nos hace tan extraño para la arquitectura. Quizás porque la arquitectura puede evidenciar más fácilmente aquello que la escritura consigue por una vía mucho más callada, a veces más sibilina, y siempre más individualizada, porque en la mente de cada individuo finalmente es difícil entrar y las imágenes proyectadas en esa pantalla interior probablemente sean siempre el secreto mejor guardado nunca, el tesoro nunca hallado, quizás los sueños nunca obtenidos. Pero ya se sabe un sueño una vez logrado deja de serlo. Quizás ese sea el quid de la cuestión, su imposibilidad, imposibilidad de escribir sinfónicamente. Pero decíamos que existían otros intentos, otros ejemplos. Algunos intentaron dibujar en el espacio y lo consiguieron. Me remito a obras como las de Julio González y en algún caso alguna de Picasso (su *Apollinaire*). El recurso, más o menos inmediato. Utilizar lo propio de lo unidimensional, la línea, o de lo bidimensional, la superficie, y extrapolarlo hacia lo tridimensional. Un garabato en el espacio, un hilo lineal que dibuja tridimensionalmente una figura a través de mostrar su imagen mediante su contorno.

Algo propio del dibujo, el uso únicamente de la delimitación de la figura, su contorno, pero esta vez, en lugar de realizar su trazo negro sobre el fondo en blanco del papel de dibujo, un hilo metálico, de color oscuro es entrelazado en el vacío del espacio para obtener un contorno, un perfil, una figura sobre un fondo, un fondo que no tiene tono, un fondo que, como en los actuales programas informáticos se hace transparente, permite su incrustación sobre cualquier imagen del fondo. Ya no es el fondo cremoso del papel texturizado de dibujo para grafito, es el dibujo que se importa sobre cualquier imagen de fondo, sobre cualquier paisaje, algo, por otra parte también muy vinculado a lo arquitectónico. En este caso esa imagen de fondo plana no es tal sino que es en cada momen-

Fig. 11. Izda.: Picasso, Proyecto para un Monumento a Guillaume Apollinaire, 1928; Dcha.: Julio González, Máscara acerada, 1929-30.

to la que cada uno recorta desde su punto de observación como telón de fondo de contorno en el espacio, ese dibujo espacial que se nos propone. Un fondo que ha dejado de serlo porque ahora significa también. Un dibujo en el seno de un cierto paisaje, un dibujo no sólo en el espacio, sino en el lugar, un dibujo en su *topos* propio. **Fig. 11.**

Y otra propuesta podemos ofrecer, esta vez de Julio González utilizando no lo lineal sino lo superficial. Quizás esta vez en lugar de dibujar en el plano lo que se proponga sea pintar en el plano. Porque ahora no se trata sólo de la apuesta por el contorno como visualización de la figura sobre el fondo. Ahora se propone la figura conformada sobre un contorno que se consigue a base de una gradación continua de luz y sombra sobre una superficie. Las superficies se manipulan para darles forma, volumetría. Una volumetría que casi parece operar con el recurso del *sfumato* leonardino, pero esta vez con una sola tintada, la que provee el material metálico utilizado. Y si en algún caso esa gradación continua se quiere quebrar bruscamente, ese claroscuro se hace extremo con el agresivo rasgado de la cizalladura sobre el metal. Y así el negro se impone a lo blanco, la sombra a la luz de manera radical, de raíz, sin intermediarios, sin medias tintas. Y ahora es la oscuridad ensombrecida de un ojo que esconde una mirada sobre un párpado iluminado que protege esa mirada escondida, ahora se hace comisura rasgada que anuncia unos labios que ahogan las palabras nunca pronunciadas por una garganta oscura y oculta tras una boca insinuada. Dibujo en el espacio, línea espacial, superficie en el espacio. No dejan de anunciar la búsqueda de un cierto objetivo, esa sinergia antes citada de percepciones, de manifestaciones. Pero a la vez nos muestran esta contaminación de las artes entre sí, de la pintura en la escultura, de la escultura en la arquitectura, en fin, un desdibujamiento de sus límites. *Entre* de las artes que se ha desdibujado como se emborronea el *entre* de la arquitectura. Pero ambos siempre con la intención de dar sentido. Esta es nuestra propuesta.

1000 EL ENTRE DEL ESPACIO

Como hemos visto, según Kant la imaginación es una facultad humana junto con la razón, el entendimiento y la sensibilidad. Si hiciésemos un breve esquema del proceso del conocimiento en Kant veríamos que la imaginación desarrolla distintos roles según estemos en la crítica del plano teórico-especulativo, en el práctico-moral o en el estético-teleológico.

Dos fuentes alimentan el conocimiento, una, nuestra receptividad de impresiones, la capacidad de recibir representaciones, esto es la *sensibilidad* al ser afectada por los objetos. De esta forma la sensibilidad nos proporciona los *objetos*. La otra, la capacidad de conocer un objeto a través de las representaciones. Procedente de la sensibilidad los objetos nos son dados, la sensibilidad suministra *intuiciones* que a continuación son pensadas, al ser pensadas por medio del entendimiento se formalizan *conceptos*, este es el medio por el cual las representaciones acaban espontáneamente en *conceptos*.

La sensibilidad nos da los objetos, la facultad de conocer los piensa en relación con la representación que de ellos nos hemos forjado. De la sensibilidad producimos intuiciones, del entendimiento los conceptos. Pues bien, en Kant, Espacio y Tiempo son las intuiciones de la sensibilidad. Las categorías serán los conceptos del entendimiento. Espacio y Tiempo son las Formas a priori de la sensibilidad, que son conceptos de la sensibilidad, mientras que los conceptos pensados lo son del entendimiento.²⁰

Esta ha sido una de las formas más entendidas de contemplar los conceptos de espacio y tiempo. Algo que, ocupándose de algo fuera de nosotros, sin embargo, está en nosotros. Tratándose del afuera está dentro.²¹

Pero esta aproximación a lo espacial no es la única.

Si entendemos lo espacial como algo totalmente externo a nosotros, lo que nos encontramos son todos aquellos modelos que, para su entendimiento, ha producido el pensamiento del hombre. En este sentido podríamos reducir a dos los modelos. Por una parte el modelo del espacio como algo parecido a una caja en la que las cosas son contenidas, a la manera del *spatium* latino. Por otra parte como el lugar en el que esas cosas se sitúan, esto es, como el *topos* aristotélico.

Entendido como caja pueden resonar en nuestra mente todas aquellas aproximaciones que reflexionan sobre si el espacio es una especie de materia transparente que recorre todo, el vacío entre las cosas pero también su lleno, o si, de otro modo, el espacio quedaría reducido a los intervalos existentes entre la ocupación de las cosas.²²

Entendido como lugar, las consideraciones que asociamos son de otra índole. Los lugares son los espacios en los que se existe. Uno *está* en el lugar. Esto

²⁰ Kritik der reinen Vernunft, Akademie Textausgabe KeV, A 50, p47, y B 74, p74; CRP, p.92

²¹ En este sentido se estaría admitiendo la división entre la *res extensa* como el afuera y la *res cogitans* como el adentro en el sentido cartesiano. Descartes, Segunda Meditación II.8, Meditaciones Cartesianas, Gredos, Madrid, 1997.

²² Detrás de todo ello, por supuesto habría que considerar en los distintos autores la creencia o no en el vacío, lo que deriva en la creencia o no de un límite al contenedor espacial. Por ende, la reflexión en torno al límite.

determina la intervención en la reflexión de la inclusión del sujeto. En el lugar el sujeto tiene mucho que decir. En el lugar entra en juego la experiencia, la empatía, el habitar, la toma de posesión. En el lugar se piensa el espacio desde dentro de él, el espacio significa, pero además estando en él, lo habitamos,²³ dejamos nuestras huellas,²⁴ y a su vez, el lugar deja impresas sus huellas en nosotros. En el lugar se abre el campo a la resonancia, al *eingefühlung*, a la participación del individuo finalmente.

De este modo, el espacio pasa de estar afuera, en lo objetivo, en la esfera del objeto, para estar adentro en el individuo. Pero un adentro especial porque es adentro que trata del afuera, a la vez que siendo afuera afecta, impresiona, resuena en el adentro. Esta imagen que tan próxima es al juego de palabras que entre el adentro y el afuera nos propone Le Corbusier. *Le dehors est toujours dedans* tanto como *Dedans il y à toujours dehors*.

Y esto además tiene otra consecuencia. En la medida en que aumentamos el peso del yo en lo que al espacio y al tiempo se refiere, apostamos por la idea de que es el sujeto el que realmente construye esos conceptos. Espacio y tiempo no sólo son el prisma bajo el cual el sujeto se asoma a la realidad, sino que, como decía Le Corbusier respecto de los artistas y sus cuadros, el sujeto se retrata en el cuadro que conforma del espacio y del tiempo. Siendo instrumentos mediante los cuales el sujeto se asoma afuera desde su adentro, además son instrumentos en los que el sujeto vuelca de algún modo su yo. Por eso espacio y tiempo son intermedio, son marco, mediante el cual la realidad queda significada, la comprendemos, pero además, son en la medida del sujeto, son a imagen y semejanza del sujeto, demiurgo que los construye.

Esto que decimos respecto a los conceptos podemos aterrizarlo fácilmente en la práctica. Nuestra apuesta será esa. El arquitecto, como demiurgo, construye mediante el espacio y el tiempo. Pero espacio y tiempo no dejan de ser el intermedio por medio del cual la construcción se realiza. Construcción que cobra significado a través del espacio y el tiempo. Es lo intermedio lo que le da sentido, pero además, en la operación, recordemos, espacio y tiempo han sido conceptualizados por el individuo, luego también tienen entidad.

Por poner un ejemplo plástico, lo intermedio es aquel espacio limítrofe entre el dentro y el afuera. Lo intermedio es el muro, es el hueco, luego puede ser tectónico o estereotómico, o puede ser una ventana vertical o apaisada o un paño vidriado o un parasol, o incluso el espaciamiento de ello convertido en peristilo o en *loggia*, o en veranda, o incluso si queremos en *engawa*. Pero, además, si el afuera se nos ha colado adentro, también serán intermedio las particiones y de nuevo los huecos. En fin, lo intermedio es el *umbral* como también es el *limes*, el territorio del entre, la frontera, aquel espacio entre lo que se acaba y lo que empieza. **Fig. 12.**

Pero además la cosa se complica cuando a partir del s XIX, el mundo de las certezas comienza a desmoronarse. La decadencia de Occidente²⁵ tanto como

²³ Ver Heidegger, Martin, *Construir, Habitar, pensar* y "...poéticamente habita el hombre" en *Conferencias y artículos*, Ed Serbal, Barcelona, 1994, pp 107-121, pp 139-153.

²⁴ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Ed Akal, Madrid 2005.

²⁵ Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Espasa Libros, Madrid, 2011.

Fig. 12. De izda. a dcha. Secuencia de peristilo griego, loggia renacentista, veranda villa Shodan, engawa casa tradicional japonesa.

la muerte de Dios²⁶ van a permitir que la crisis entre en escena. Ello conducirá a la puesta en cuestión del pasado precedente. Eso que en lo arquitectónico es tan manifiesto. Por un lado existe la pretensión de ofrecer algo nuevo acorde al espíritu de los tiempos, algo desligado del pasado anterior. Pero por otro desde el pensamiento y la ciencia la única certeza que queda paradójicamente es la de la incertidumbre. Con ello, y de nuevo volviendo a nuestro terreno, en lo artístico se mezcla en todas las propuestas la búsqueda de lo nuevo, la propuesta de una nueva escena, y así surgen todos los movimientos de los *-ismos* defendidos mediante publicaciones en forma de manifiestos o de libros. Pero además se abunda en la certeza de la incertidumbre. Y la incertidumbre, de nuevo, abre el espectro al intervalo *liminar*. Lo liminar en lo que los conceptos encuentran significación. Lo liminar en donde la ambigüedad navega a sus anchas porque recordemos, no conseguimos la certeza, la exactitud en las definiciones, la nitidez en los límites. Y se propone lo ambiguo. Pero lo ambiguo desde un nuevo plano de lectura, porque, aunque renunciemos al pasado precedente, paradójicamente no se renuncia a la referencia. Por eso son tan apreciados los mecanismos ambiguos, por eso también las lecturas múltiples, lo difuminado, lo borroso, lo móvil, lo ingrático, lo inmaterial. Porque el objeto ha desaparecido. La materia ya *no* es. Ahora solo queda el *campo*, campo tensorial de la realidad. Campo, en el que, por supuesto, una de las variables será el individuo. Individuo que es afectado por lo cotidiano, por su lugar, aquel en el que habita. Porque de cualquier modo*poéticamente sigue habitando el hombre*.²⁷

Pero, ¿cómo se entiende el espacio?

Si, como Aristóteles acudimos a investigar el estado de la cuestión, el concepto acerca de lo que el espacio y el tiempo puedan ser, se ha ido nutriendo a lo largo de la historia de dos fuentes, la de la filosofía y la de la ciencia. Ciencia que probablemente no veamos desligada de la esfera de la filosofía como pensamiento hasta el Renacimiento. Por eso, hasta ese momento, los conceptos de espacio y tiempo sean derivados de la filosofía. A partir de ahí, podemos encontrar opiniones en la ciencia y en la filosofía. Y de nuevo, será en el s XVIII, con

²⁶ Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2001.

²⁷ Frase usada por Martín Heidegger para su ensayo *...poéticamente habita el hombre* tomada del poema de Friedrich Hölderlin: "¿Puede, cuando la vida es toda fatiga, un hombre / mirar hacia arriba y decir: así / quiero yo ser también? Sí. Mientras la amabilidad dura / aún junto al corazón, la Pura, no se mide / con mala fortuna el hombre / con la divinidad. ¿Es desconocido Dios? / ¿Es manifiesto como el cielo? Esto / es lo que creo más bien. La medida del hombre es esto. / Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita / el hombre en esta tierra. Pero más pura / no es la sombra de la noche con las estrellas, / si yo pudiera decir esto, como / el hombre, que se llama una imagen de la divinidad. / ¿Hay en la tierra una medida? No hay / ninguna"

aquella publicación de Baumgarten,²⁸ cuando la esfera de lo artístico, como estética, se ramifique de la filosofía. Y ello derivado de la experiencia. Experiencia que en el sujeto provoca impresiones y sensaciones. El ámbito de las sensaciones, de la *aisthesis*, es justamente dicha ramificación. Ramificación que recogerá toda la disyuntiva en torno al disfrute y el gusto, lo objetivo y lo subjetivo, lo útil y lo placentero. Y ello referido al arte.

El marco de la filosofía y la ciencia

A sabiendas de que se trata de un planteamiento incompleto porque habría mucho que matizar, vamos a considerar que abrimos nuestra ventana al ámbito del pensamiento en torno al espacio y el tiempo a través de la filosofía y la ciencia, y que esa ventana se abre hasta el s XIX. Bajo dicho presupuesto, si realizamos un recorrido, diríamos meteórico, por el mundo del pensamiento en ese intervalo, nos quedaríamos sustancialmente con unos pocos fogonazos de lo que en verdad el pensamiento humano ha dado de sí. Por ello seleccionamos unas pocas visiones acerca del tema que nos ocupa.

Comenzamos con un par de ideas. Aquella del límite vinculado al *perás* que propone Anaximandro²⁹ en los pocos versos que hasta nosotros han llegado de su poema. La propuesta de lo ilimitado, lo *a-peiron*, ilustra bastante gráficamente la imagen de lo borroso, de lo difuminado, de lo que ocurre cerca del límite, aquel límite que para Anaximandro no existe. Únicamente tomamos la imagen.

Con Heráclito llega el devenir, el fluir de la existencia, una existencia entonces ocasional, nunca se repite. Una visión múltiple. Por un lado desde dentro del río que fluye, luego en el intervalo. Por otro desde fuera, viendo el río fluir, su movimiento.

Pitágoras nos proporciona el orden y la medida a través del número, mientras que Euclides nos grafía las medidas mediante la geometría que compone el mundo.

Zenón de Elea nos hace pensar mediante su tortuga y su arquero acerca de los confines del espacio; éste y aquella sobre la reunión de espacio y tiempo en el movimiento que se opera.

De la mano de los atomistas con Demócrito a la cabeza encontramos una nueva propuesta. Si el mundo se compone de llenos y vacíos, y si los llenos son los átomos, lo que nos queda entre ellos es el espacio. El espacio de alguna forma es el vacío que queda entre los llenos de los átomos. Ese lleno será la materia y el vacío entre ella el espacio, su intervalo. Por su parte recogerá esta idea del espacio que determina que los átomos están en un contenedor.

Y con ellos llegamos a Sócrates que nos proporciona la reflexión sobre lo útil y el producto.

Pero serán Platón y Aristóteles los que a lo largo de la historia generen más expectativa con sus propuestas. De Platón podemos recoger dos miradas, ambas mostradas en su *Timeo*.³⁰ Aquella que asocia el espacio a uno de los cua-

²⁸ Ver Lessing, Gotthold Ephraim, Laocoonte, Ed Porrúa, Mexico, 1993.

²⁹ Para Anaximandro y todos los filósofos presocráticos: Kirk, Raven; Schofield, *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*, Gredos, Madrid, 1994.

³⁰ Platón, *Íón*, *Timeo*, *Critias*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.

tro elementos de los que se compone el universo, el aire, al que le corresponde aquel octaedro. Cuestión esta que resuelve que la realidad vendrá compuesta por aquellas figuras regulares, los sólidos filebianos, y con ellos la geometría queda ligada a la respuesta placentera por parte del individuo. Pero la otra mirada, será, desde nuestro punto de vista mucho más interesante. Allí, en su diálogo Timeo, encontraremos la imagen del espacio referida a una especie de receptáculo. Pero no sólo. El tal receptáculo tendrá asimismo la cualidad de nodriza. Una imagen plástica que lo explica y que usaremos en algún momento del desarrollo de esta tesis es la de la playa. O por mejor decir, lo que ocurre con la arena de la playa. La playa y su arena acogen al individuo como receptáculo. Pero este acogimiento no es inocente. Tanto el individuo deja sus huellas impresas en la arena como la playa le cede alguna porción de su arena que se lleva en los pies. El espacio es receptáculo, pero es receptáculo relacional, es *chorá*.

Por su parte Aristóteles, como sabemos, nos propone el espacio como *topos*,³¹ como lugar en el que las cosas se disponen. Un lugar activo porque hay unas ciertas jerarquías de colocación, aquellas de lo raro hacia arriba y lo denso hacia abajo por ejemplo.

De Teofrasto³² nos interesa su entendimiento relacional respecto del espacio. Una relación que garantiza el orden y que asocia a la imagen del organismo. Así el espacio adquiere vida.

Y del mundo griego en general nos interesa su visión del mundo entendida a través de dos variables, la de la longitud, *meikos*, y la de la latitud, *platos*. Ello deriva en una visión de la geometría aproximada a lo que hoy entenderíamos como geometría polar. Desde este planteamiento es más fácil comprender las correcciones típicas de la arquitectura helena, pensemos en el Partenón, e incluso, la manera de disponer sus arquitecturas en el paisaje, relacionándose entre ellas y asimismo el conjunto con el paisaje total. Una disposición que recordaremos en tantas ocasiones en la presente tesis: aquella lección de la Acrópolis y del Partenón que Le Corbusier recibe a los veintitrés años.

Si seguimos avanzando por la historia, el medievo nos sorprenderá sobre todo desde el ámbito de pensamiento árabe. La *kalam* recogerá la importancia que el ámbito relacional tiene para la comprensión de lo espacial. Las cosas se entienden en su relación con otras. No ajenas a su entorno sino justamente a través de él.

En el Renacimiento lo que vamos a encontrar, y no podríamos esperar otra cosa, será la indagación más profunda en las teorías de la Antigüedad y los sólidos platónicos.³³ Aunque los descubrimientos y postulaciones respecto a la macroescala espacial serán determinantes. Pero lo realmente importante, desde nuestro punto de vista, será lo relativo a los modos de representación de aquel espacio que percibe el individuo. Con Brunelleschi y Alberti queda establecido el sistema de perspectiva lineal que resume la óptica del individuo en una pirámide visual. Un resumen mucho más escueto que aquel esférico que proponían los griegos. De cualquier forma este será el sistema ligado por antonomasia a

³¹ Aristóteles, *Libro IV, Física*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

³² Jammer, Max, *Concepts of Space*, Dover, 1993.

³³ Pacioli, Lucca. *La divina proporción*, Losada, Madrid, 2013.

Fig. 13. De izda a dcha.: Sólidos de Poincaré, Man Ray, *All's Well That Ends Well*, 1948; Man Ray, *Julius Caesar*, 1948.

la percepción humana. Esquema de representación subjetivo y relativo a las circunstancias de la mirada, del punto desde el que se mira y del marco de percepción.

Llegados a este punto, vamos a encontrar, probablemente derivado del judaísmo, que propone lo innombrable como el lugar de Dios, aquello que ya recoge la cábala alejandrina, la cual con la caída de Constantinopla se introduce en Italia y de ahí pasa al ámbito anglosajón. Aquello que determina esa visión del espacio ligada a lo absoluto. Pero además hay una cuestión más prosaica. Newton necesita, para acordar su modelo de inercia, el establecimiento de un sistema de referencia invariable desde el cual establecer sus principios. Ese sistema proporcionará su visión de espacio como absoluto, invariante. Aunque también es verdad que junto a él contempla la existencia de un espacio relativo, aquel que se mueve en el seno del espacio absoluto. Con ello abre la puerta a autores como Leibniz o Huygens que rechazarán la idea de espacio absoluto, acogiéndose únicamente a la propuesta de espacio como relativo.

Por su parte, Descartes lo que proporciona es el grafismo de ese espacio absoluto, su materialización. El sistema de los tres ejes ortogonales que conforman el triedro cartesiano será el referente, a partir de este momento, de todo el que quiera asociar lo espacial al ámbito de lo absoluto. Sistema entonces de representación universal. Planos que conformados en dos proporciona el sistema diédrico, tan próximo a los puristas. Triedro que en su triple visión prefiere Choisy en sus análisis constructivos de la historia de la arquitectura.

Spinoza lo apreciamos por su reconocimiento de la escala diferencial. Aquello que produce un continuo en el que todo está mezclado, no hay tres sustancias, Dios, pensamiento y extensión; en nuestro caso, adentro y afuera, sino una sola entidad entrelazada y continua.

Pero, por otra parte, hay otra cuestión interesante en el ámbito de la ciencia, en el campo de la geometría. Sera la cuestión de lo arbitrario del quinto postulado euclidiano. Aquel que determina el paralelismo entre las líneas. Habiéndose supuesto desde siempre que aquel V postulado era consecuencia determinada por los anteriores postulados, los geómetras medievales árabes primero, se dieron cuenta que esto no era así. A partir del S XVIII los geómetras europeos tampoco logran encontrar aquella determinación. Y finalmente en el s. XIX encontraremos a Lobachevsky y a Gauss evidenciando la falta de dependencia. Con ello se abre la puerta a las geometrías no euclidianas. O lo que es lo mismo a las geometrías propuestas por Riemann entre otros. Aquella que introduce la idea de curvatura respecto al plano espacial. Así serán posibles tres tipos de geometría, entre otros, aquel que determina una curvatura negativa o hiperbólica, aquel en la que dicha curvatura es nula, la euclidiana, y aquel que postula una curvatura positiva o elíptica. Con ello ya no se hablará de vectores matemá-

ticos sino, como nos muestra Riemann, de tensores. Tensor que determina la curvatura del plano espacial. Tensor que abre la puerta a la no homogeneidad de la geometría, a su comportamiento no homogéneo, a su relatividad.

Además, otro ingrediente a tener en cuenta en nuestro viaje es aquel que se deriva del análisis de los comportamientos de las partículas en ambientes electromagnéticos. De ello y de la electrodinámica estudiada por Maxwell y Faraday se derivarán comportamientos excepcionales. Lo que se conformará en la teoría de campos. En todo ello se basará Einstein, entre otras cosas, para formular su teoría de la Relatividad. Con lo que se adelanta al punto en que casi habían llegado Lorentz o Poincaré. Por su parte Minkowski, proporcionará el modelo de espacio-tiempo que la ilustra y da sentido, la cuarta dimensión. Como excepcionales serán las medidas que se comprueben en el eclipse total de Sol del 29 de mayo de 1919, cuando haciendo, uso, precisamente, de las leyes derivadas de la Teoría de la Relatividad los resultados coincidan con el acontecimiento; cosa que no hubiera ocurrido de haberse aplicado las leyes de la Mecánica y la Geometría tradicional. **Fig. 13.**

Y tras este viaje, como decíamos meteórico, llegamos al s XIX, siglo que decíamos crítico, siglo que proporcionará el ambiente propicio para la puesta en cuestión.

Relativo a los términos

Hacemos un receso en nuestro viaje en el tiempo para detenernos en la etimología de los conceptos.

Que el espacio y el tiempo se interrelacionan lo encontramos en el lenguaje convencional. Así términos como delante o detrás hacen referencia tanto al anticipo temporal como a la posición frontal y lo mismo podríamos indicar respecto al detrás. De algún modo las posiciones respecto a la secuencia temporal de pasado, presente y futuro se corresponden con las posiciones relativas al individuo, delante del individuo, en la misma posición del individuo, o detrás del individuo. Esto incluso se ha llevado al sentido de extensión que está detrás de ambos términos. Así para el mundo sumerio vamos a encontrar que el término usado para superficial viene referido al tiempo de producción de la cosecha a través de la cantidad necesaria de grano para su cultivo. Ese caso que con frecuencia observamos en nuestras propias medidas tradicionales de superficie, como la *peonada*, que tomaron la unidad de la capacidad productiva relativa al tiempo de trabajo del peón como unidad superficial.

Pero si acudimos a la etimología, la cosa se entrelaza más. Si, como hemos comentado, ya de por sí los términos referidos a la posición, en el espacio o en el tiempo, a veces se confunden, si los tomamos por separado, encontramos sentidos paradójicos. Así por ejemplo el término *tiempo* derivaría del latín *tempus*, *temporis* haciendo referencia al momento, a la ocasión propicia, es decir, al instante, instante que viene a ser una fracción en el tiempo. Porque tiempo va a ser ese instante pero también todos los instantes, ahí su paradoja. Es instante y el conjunto de la sucesión de instantes, su extensión en el tiempo, su duración. Y en esa prolongación encontramos su sentido por ejemplo referido al tiempo

climatológico o incluso a una época o intervalo temporal. Por eso se relaciona con la raíz indoeuropea *temp-* que significa extenderse, expandirse, estirar.

Respecto al término espacio, también encontramos ese juego entre su significado relativo, mi espacio, y su significado absoluto, el espacio. Como éste, como *espacio*, derivaría del latín *spatium*: y de aquí se engendran *espace* en francés, *spazio* en italiano, *space* en inglés, o *espacio* en español. Sin embargo en alemán, el término asociado a la arquitectura para espacio, va a ser el de *raum*, el cual combina la idea de espacio con su formalización en un ambiente, es decir, una abstracción que entiende el espacio como *habitación*, de donde derivará *room* en inglés. Esta idea que se correspondería con la de *piece* en francés o *habitación* en español, la cual, desde Heidegger, podríamos asociar con la raigambre de la tierra, el hombre habita en la medida en que ocupa el lugar y lo hace suyo, lo vive, ocupa un lugar a su vez haciendo lugar, confiriéndole significado, vinculándolo a la tierra, a su tierra. Lo habita.

Este sentido de *raum* como habitación es positivo,³⁴ asociado connotativamente a la expansión, mientras que los términos, también ligados a la habitación, de *zimmer* o *kammer*, la *camera* italiana o nuestra *cámara*, nos daría más una idea de espacio encerrado, limitado mediante la construcción tectónica asociada por ejemplo a la madera en el medievo. Lo que luego podemos encontrar en esas construcciones de coleccionista, las *Wundenkammer*, un paraíso encerrado en una caja conclusa.

La cuestión es que la esfera de la estética que comienza a preocuparse por lo espacial referido al arte, la estética alemana del XIX, va a usar justamente el término *raum* referido a lo espacial. Una vinculación que comprende un sentido abstracto de lo espacial, como idea intelectual pero también un claro sentido existencial, un espacio que se vive y percibe. Intelecto y percepción quedan así asociados a través del término *raum*.

Y entender ese *raum* como lleno o como vacío implica hablar de *forma* o de *espacio*. Lo lleno, derivará en la *forma*, en el interés por el *volumen*, por el espacio que irradia dicho volumen, su resonancia (Riegl, Wölfflin, Lipps, etc), frente al vacío vinculado al espacio (Schmarsow) y a la itinerancia a través del mismo, al tránsito, al estado intermedio. Si al primero podemos asociar la visión lejana de Hildebrandt, al segundo asociaríamos la visión cinética, de la que hablarían Moholy Nagy, aquella que recorre la arquitectura, sus *límites*, sus concavidades tanto como sus convexidades, su intersticio.

Y si a través del espacio y del tiempo nos explicamos la realidad, mediante la empatía, la especie de resonancia que provoca en nosotros la representación artística la entendemos y, volcamos en ella, ese sentido de la extensión y de la sucesión. Como señala Hildebrandt, apreciamos la extensión, entendemos la relación entre las cosas en el espacio y finalmente percibimos mediante la profundidad la relación entre nuestro yo y el mundo representado en ellas.

Vayamos por tanto a recoger lo que nos muestran desde la estética los filósofos alemanes.

³⁴ Van de Ven, Cornelis, *Space in architecture*, Van Gorcum, Maastrich, 1987

Fig. 14. Izda.: Oskar Schlemmer. Stelzenläufer 1927, Bauhaus Dessau; Dcha.: Loïe Fuller, Danse serpentine, New York, 1892.

El marco estético alemán

Si acudimos a la estética alemana³⁵ de finales del s XIX y principios del s. XX es porque consideramos que justamente ésta será la que comience a preocuparse de lo espacial ligado a la *aisthesis*, a la sensación, y por ende al arte y a la arquitectura.

Una primera reflexión se constituiría al pensar lo espacial como el conjunto del ser y del no-ser. Aquello que adopta la imagen del lleno y del vacío. Lleno que será la materia que adoptará una forma que se traducirá en un volumen. Y vacío como el espacio que lo rodea. Y una vez que hace acto de presencia la forma mediante el volumen, si viene referida a lo arquitectónico, la reflexión en torno a su límite es inmediata. Lo que queda dentro, lo que queda fuera y lo intermedio.

En este sentido haremos un excursu referido a Francia. Desde Francia, en este siglo XIX lo que vamos a encontrarnos en una reflexión que se deriva de ese entendimiento de la arquitectura como lleno, luego como materia, luego como forma. Forma que convertida en volumen resulta de un procedimiento casi de ensamblaje (Durand). Forma que encuentra su sentido a través de su significado, porque lo coherente es que la forma nos anuncie lo que hay detrás, esa arquitectura parlante, forma que en coherencia con el exterior debe introducir al interior el mismo lenguaje. Aquello que defenderá Viollet Le Duc. Por tanto, en ese siglo XIX, en Francia, lo referido a la arquitectura pondera la exterioridad de la misma como vemos. Fin del excursu.

Decíamos que una vez que se relaciona el volumen con su exterioridad y su interioridad es lógico que surja el tema de su envolvente. Y allí está la propuesta de Semper, proponiéndonos su paradigma a través justamente de la envolvente, del revestimiento. Una envolvente ante la que el individuo responde mediante la *aisthesis* como ha mostrado Baumgarten antes. Pero con ella también se produce una especie de resonancia, de empatía, de *Einfühlung* dirá Worringer. Y entonces parecerá casi como que los volúmenes se pudieran apropiarse de lo espacial, como se apropiaba del espacio Oscar Schlemmer mediante sus vestuarios y montajes o como antes lo había realizado Loïe Fuller mediante sus

³⁵ *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Getty Center for the History and the Humanities, Santa Mónica, 1994. Ven de Ven, Cornelis *Space in architecture*, Op. Cit.

escenografías con sus vestidos de largas muselinas vibrantes de color al ser iluminados en sus escenografías.**Fig. 14.**

Será en 1896 en su conferencia pronunciada en Leipzig cuando August Schmarsow se pregunte aquello de que tienen en común un templo, o una cabaña, o una tienda, o el propio Reichstag. Y su contestación será *Raumgestalterin*. Es decir, que son construcciones espaciales *Raumgebilde*. Schmarsow, quién, en esta toma de posesión de lo espacial, distinguirá entre el sentido del espacio [*Raumgefühl*], la imaginación espacial [*Raumphantasie*] y la creación espacial [*Raumgestaltung*], esta última concebida como producto de las anteriores, de nuestro sentido espacial aplicando nuestra imaginación espacial. Y sigue a Semper en entender que una vez que uno tiene sentido de lo espacial a través de su posición erecta, su vertical, su simetría corporal derecha e izquierda, la horizontal, y su taticidad, su profundidad, el primer mecanismo dirigido a la toma de posesión espacial es la traza, la marca del límite, que a continuación se construye, se hace permanente en función de la técnica y el material. Y en esa construcción defiende que el individuo se inclina hacia el orden y la regularidad. Todo lo cual nos recuerda bastante a lo que en 1923 señalará Le Corbusier cuando nos narre la construcción del templo primitivo en su *Vers une architecture*.

Pero además para Schmarsow, la creación espacial es sobre todo y principalmente la delimitación de 'un sujeto'. Por eso hace coincidir al sujeto creativo con el perceptivo. Un sujeto que, en opinión de Schmarsow, 'lleva puesto' como algo inexcusable, algo que forma parte de él mismo, el sistema de ejes coordinado. Ya lo decíamos más arriba: la vertical, la línea que une nuestra cabeza a los pies en posición erecta, la horizontal al extender nuestros brazos a derecha e izquierda y la profundidad en nuestro movimiento. Y el sujeto al practicar aquella traza lo que en realidad hace es envolverse en ella. Y este envolvimiento, esta especie de auto-abrazo del ser humano es lo que distingue a la arquitectura de la pintura o de la escultura. De este modo, la creación espacial es una especie de emanación, de proyección de la presencia del sujeto, del ser presente del hombre, una proyección desde el interior del sujeto independientemente del lugar en el que se posicione.

No hay que olvidar que es en este momento cuando la publicación por parte de Vischer, Lipps o Worringer de su teoría del *Einfühlung* será justo contemporánea. Lo que a su vez irá ligado a una revisión del sentido del tacto incorporando mayor presencia del mismo en el ámbito de la *aisthesis*. Será muy común la asociación de lo espacial a la combinación de vista y tacto, reunidos en lo háptico. Y en la sinergia de los sentidos, la empatía como resonancia, convocará al oído. Oído no olvidemos que contiene tanto los mecanismos auditivos como los del equilibrio y por ello se considera también un sentido de lo espacial. La cuestión es que aquella resonancia de la que se habla va a encontrar un ámbito de relación tanto en la esfera de la analogía musical como en la esfera de la ciencia en la teoría de campos. Algo que usarán con destreza los expresionistas como empatía y los futuristas más ligados a esta última cuestión de campo.

Así, si nos detenemos en Vischer, el paso siguiente al mirar será el 'escanear'. Lo que se derivará en la idea de que existen dos tipos de impresión. Una más lineal, provocada casi como si contorneásemos los perfiles de las figuras con la punta de nuestros dedos, y otra más superficial, como si ya con todas las manos fuéramos recorriendo las concavidades y convexidades que nutren

la figura. Una como una especie de flash, otra como una narrativa fluida. Algo por otra parte que encontraremos en el juego del montaje cinematográfico de Eisenstein. Y para recibir aquellas impresiones, sobre todo las que afectan a la visión superficial, el sujeto ha realizado un proceso de separación y reensamblaje de las distintas secuencias. Y resultado de ese ensamblaje es una imagen ahora encerrada, enmarcada bajo nuestro sistema perceptivo. Porque recordemos que el exterior siempre se presenta como un interior enmarcado, nos dirá Le Corbusier.

A continuación en Conrad Fiedler volvemos a encontrar otra reflexión acerca del proceso de limitación. Según él, el sujeto desde lo informe llega a la forma mediante justamente ese proceso de delimitación que se materializa por medio de las paredes y el techo. Y dicha materialización dependerá de la técnica y del material, pero sobre todo de la habilidad del constructor. Dos cuestiones incorpora Fiedler al discurso, la idea de que esa forma es mental, casi como aquella idea del *il disegno e una cosa mentale* que defendía Leonardo Da Vinci, y por otra parte la importancia del constructor.

A continuación Wölfflin nos propone esa forma identificándola con la noción de materia. Forma y materia son coincidentes. Como sabemos Wölfflin centrará su estudio en el diálogo que establece entre el Renacimiento y el Barroco. Para muchos la claridad de las formas del Renacimiento va a ir derivando en la interpenetración, la mezcla y el entrelazamiento propio de las formas del Barroco hasta llegar al éxtasis casi difuso del Rococó y volver al orden con el Neoclasicismo. Y por otro lado mantiene esa diferencia entre el espacio y el volumen, entendiendo la arquitectura sobre todo como volumen. Un volumen empático, frente a un espacio abstracto, algo que algunos autores han visto como el antecedente entre las posiciones frontales del Expresionismo más ligadas al volumen y a la empatía, frente al Neoplasticismo más abstracto y espacial. Aquella superación del *horror vacui* que se va a producir mediante la huida hacia delante, hacia una nueva realidad, sea plástica o abstracta.

Otra visión bien diferente incorporará Schopenhauer poniendo el peso de su reflexión justamente en la relación de carga y soporte que la arquitectura debe contemplar. Carga y soporte que en muchos casos es traducida mediante la dialéctica entre vertical y horizontal. Aquel lugar de todas las proporciones lecorbuseriano.

Herbart por su parte nos presenta una imagen muy elocuente, aquella en la que compara la mente con una piscina llena de agua. Así el espacio sería una aprehensión de relaciones de fenómenos coexistentes. Algo parecido a la continuidad fluida que refleja su modelo de piscina. Piscina en donde la relación entre forma y espacio, como podemos imaginar, es fluida, de uno deviene en continuidad el otro. Pero no sólo eso. Además la relación entre figura y fondo se desvanece porque en realidad todo es figura, todo agua, todo fluido. Veremos cómo esto será relevante también en la Modernidad.

Hildebrand dará una vuelta de tuerca a aquella doble visión que enunciaba Vischer. En este caso, el escultor Hildebrand nos propondrá dos tipos de componentes en lo perceptivo, uno producido por lo que denominará la visión pura, aquella lejana, estática, plana bidimensional y simultánea, frente a esa otra visión cinética, próxima, que demanda el movimiento de nuestros ojos, visión tridimensional, múltiple y sucesiva. Y, respecto a la forma, hablará de la forma

pura como la absoluta y la forma inherente como la de la apariencia, la relativa a nuestra posición respecto del objeto. De ello desprendemos dos posibles miradas, aquella que en lo lejano se asemeja a la imagen de una pintura, la visión pura, y por otro lado, aquella otra que se compondría desde su proximidad, de múltiples fotogramas sucesivos en el tiempo.

Riegl nos proporciona una forma de trasladar aquellas visiones a impresiones. Aquella visión cinética que se produce, porque así lo demanda el tipo de espacio, al recorrer el espacio constreñido entre los poderosos fustes y la escasa medida del intercolumnio del templo egipcio, frente a la mirada tranquila y reposada que podamos establecer en el interior del Panteón. Entre la cercanía perceptiva de lo egipcio y la lejanía de lo romano se incorpora el justo medio de lo griego según Riegl.

Por su parte Camilo Sitte nos introduce una cuestión fundamental desde su planteamiento de lo urbano. Esta es la idea de lo relacional entre lo cóncavo y lo convexo. Esa valencia bondadosa que la escala de la concavidad de la plaza medieval tiene frente a lo agresivo de algunas convexidades urbanas fuera de escala. Desde su punto de vista lo urbano debe establecer un diálogo amistoso entre lo cóncavo y lo convexo. Algo que desde nuestra opinión y en la escala del edificio podemos trasladar al ejemplo de Ronchamp.

En esa misma secuencia de análisis urbano, Brinckmann diferenciará entre la escultura en la que lo que se crea son superficies que están en el espacio, frente a la arquitectura que la entenderá como el arte de las superficies alrededor del espacio. Esa arquitectura cuya bondad vendrá determinada por la conveniente resolución del tránsito entre interior y exterior: 'en el barroco, calle, atrio, nave, cúpula y coro se funde en un coherente y exaltante conjunto espacial'. Con esta propuesta, se integra por fin la idea del volumen y la del espacio por medio de la superficie. La arquitectura mediante las superficies que se disponen en el espacio hace posible la experiencia espacial. Una experiencia espacial que se manifiesta en el *entre*. Entre el espacio interior y el exterior, en su tránsito. Entre lo cóncavo y lo convexo. Por ello va a establecer Brinckman tres estadios espaciales, el primero en el que la masa escultórica exenta es rodeada totalmente por el espacio; el segundo, el inverso al anterior, expone el espacio rodeado de masa; y, por fin, el tercero como culminación de los anteriores, resulta de la combinación de los conceptos anteriores que se interpenetran mutuamente.

Sörgen, a continuación, y ya estamos en 1919, construirá una teoría estética de la arquitectura en la que toda forma arquitectónica será la manifestación necesaria de una idea consciente del espacio." La arquitectura en todas partes y en todo momento trata de la creación de espacio artístico, y la arquitectura es creada a partir de una idea espacial". Distinguirá entre dos tipos de espacio, el real y el perceptual. Y añade un tercer tipo, el espacio activo. El primero es el físico derivado de la sensación; el segundo es el fisiológico, el que queda impreso en nuestra retina; y el tercero se corresponde con la idea estética del espacio que subyace en el arquitecto así como la percepción de dicha idea por parte del espectador. Es decir el espacio activo combina por un lado las intenciones del arquitecto y por otro las percepciones del espectador. Y en línea con esto Sörgen divide a las artes visuales atendiendo a lo espacial: la pintura como arte plano, bidimensional; la escultura como arte corpóreo con la masa tridi-

mensional; y finalmente la arquitectura como arte espacial, entiende el espacio como cóncavo tridimensional. Sörgel traduce la espacialidad arquitectónica a la combinación de lo tridimensional con lo cóncavo es decir a la capacidad de *envolvencia* de la arquitectura. Sörgel acaba definiendo la arquitectura como "la concavidad interior y exterior del espacio."

Hemos viajado desde aquella forma y volumen frente al espacio hasta este diálogo entre lo cóncavo y lo convexo, a través de los sentidos e incorporando el tiempo, al sujeto que percibe y al sujeto que produce. Parece que la esfera de la estética alemana finisecular y de principios del s. XX ha recorrido su camino. No obstante, es verdad, que no ha conectado con la ciencia. Recordemos que la publicación de la Teoría de la Relatividad Especial por Einstein se produce en 1905 y la de la Teoría de la Relatividad General en 1916. Y de ello no aparece referencia alguna.

Por su parte la explicación que el propio Einstein nos proporciona acerca de cómo surgió la teoría de la relatividad es como sigue:

El término relatividad se refiere al tiempo y al espacio. Según Galileo y Newton, el tiempo y el espacio eran entidades absolutas, y los sistemas móviles del universo dependían de este tiempo y espacio absolutos. La ciencia de la mecánica se construyó siguiendo esta concepción. Las fórmulas que resultaban de ella eran suficientes para todos los movimientos de naturaleza lenta. Sin embargo, se descubrió que no servían para los movimientos rápidos que aparecieron en la electrodinámica.

Esto nos condujo al profesor holandés Lorentz y a mí a desarrollar la teoría de la relatividad especial. En pocas palabras, esta teoría descarta el tiempo y espacio absolutos y en todos los casos los relaciona con los sistemas móviles. Mediante esta teoría todos los fenómenos de la electrodinámica y los de la mecánica, hasta ahora irreductibles mediante las viejas fórmulas- y existen multitudes-, son explicados satisfactoriamente.

Hasta ahora se creía que el tiempo y el espacio existían por sí mismos, aunque no hubiese ninguna otra cosa –ni sol, ni tierra, ni estrellas- mientras que ahora sabemos que el tiempo y el espacio no constituyen el recipiente del universo, sino que no podrían existir en absoluto si no hubiese un contenido, a saber, sol, tierra y otros cuerpos celestiales.

Esta relatividad especial, que forma la primera parte de mi teoría, se refiere a todos los sistemas móviles con movimiento uniforme, esto es, que se mueven en línea recta a igual velocidad.

Gradualmente fui llegando a la idea, que parece paradójica en el campo de la ciencia, de que podría aplicarse igualmente a todos los sistemas móviles incluso con movimiento disforme, y de este modo desarrollé el concepto de la relatividad general que forma la segunda parte de mi teoría.

Si de la estética alemana nos interesa la consolidación del *entre*, del tránsito entre interior y exterior, la relación entre concavidad y convexidad y las imágenes que todo ello nos ha podido suscitar y que usaremos para el desarrollo de la tesis, la ciencia mediante la física y la matemática nos proveerá de esas otras imágenes relativas a lo difuso y lo relativo que encontramos en la arquitecturas que analizaremos en el siguiente capítulo. Esta imagen de campo que como

decíamos más arriba se configura en base a las investigaciones en el área del electromagnetismo y la elasticidad y que mediante la propuesta de nuevas geometrías nos enseña la curvatura espacial, establecida por su tensor. Tensor que deriva de los estudios sobre la elasticidad. En ella se dirá que en un proceso reversible de elasticidad lo que se produce es el tránsito entre la energía potencial y la cinética en cada instante. Si trasladamos esto a una imagen filosófica, propondríamos su analogía con el trasvase continuo que se pueda establecer entre el ser en acto, aquel en movimiento que genera una energía cinética y el ser en potencia, aquel que en reposo, con su energía potencial intacta espera un porvenir, un acontecimiento. Un espacio tensorial es lo que nos encontramos por tanto en este proceso de extensión continuo en el que a la vez las cosas se mueven y esperan su porvenir, en el que se combinan la visión cinética y la visión pura, la próxima y la lejana, lo visual y lo táctil. Esta dialéctica, que acaba en muchos casos en paradoja gracias a la ambigüedad, es lo que retrata a la arquitectura de la Modernidad. Una arquitectura que, a la vez que congela el movimiento, como si concibiera un nuevo *Desnudo bajando la escalera*, también lo percibe como real. Una arquitectura que aprovechará tanto la fotografía como el cine. Una arquitectura, en fin, en la que el *entre* del interior y exterior resonará armónicamente desde la imagen de todo exterior enmarcado en un interior hasta el interior que contiene todo exterior. Ahora lo desarrollaremos.

entre0101: [tesis]

índice

0001 INTRODUCCIÓN

El cubismo
Ciencia, pensamiento y arte
Hacia Le Corbusier

0010 EN EL INTERVALO DEL LÍMITE

La dialéctica
Lo exterior es siempre un interior
El cubo
La relacion y el color
La relacion y la luz
Los objetos
La cuarta dimension
El juego, el azar y los dADoS
De la línea y el intersticio

0100 LE DEHORS EST TOUJOURS DEDANS

El viaje
Sudamerica
Ma maison
 Dónde o del Lugar
 Cuándo o de la Modernidad
Las casas de Le Corbusier y lo intermedio
El dibujo de *Ma maison*
 El atelier y los conoides
Del marco. La casa-ojo
Saliendonos del cuadro

1000 DEDANS IL Y À TOUJOURS LE DEHORS

Le dehors est toujours dedans tanto como *Dedans il y à tous jours le dehors*
De la sintesis de las artes al pabellon del hombre
 Preliminares
 Génesis del proyecto
 Cronología del proyecto
 Heidi Weber
 Lo intermedio de las artes y lo intermedio espacial en los
 Pabellones de Le Corbusier
El modelo de cubierta baldaquino
Un modulo. Una estructura
Sintesis de las artes vs *Unité* vs Espacio indecible
 Década de los 20
 Década de los 30
 Década de los 40
 Década de los 50
 Década de los 60
 Hacia *L'Espace Indicible*

Fig.01. Le Corbusier, *Femme Lissant*, 1936.

0001 INTRODUCCIÓN

Como se enmarca el espacio del cuadro, como se apropia una escultura de su entorno, como atrapa el espacio la arquitectura sin poder contenerlo porque se desborda, así actúa lo intermedio. Se trata de un indefinible en sí. Indefinible como otra manera de nombrar lo indecible o lo inefable. **Fig.01.**

A continuación en el epígrafe tesis asistimos a la puesta en escena de lo arquitectónico como protagonista de lo hasta ahora enunciado y nuestro recorrido avanza deteniéndose en un tiempo. Tiempos que no dejan de estar 'entre'. Tiempo de entreguerras correspondiente a lo que se ha intitulado 'movimiento moderno' en el que el desdibujamiento de los ámbitos propios de las artes se borran y se apuesta por el intermedio como elemento nuclear de la creación artística. Tiempos en que lo cotidiano se toma como motor a partir de lo cual operar el espíritu nuevo de la época. Ya lo habían hecho antes lo griegos cuando de un objeto de uso cotidiano, el arco, crean un objeto rotundamente plástico, la lira. Plástico porque lo musical justamente es lo que va servir para comprender la polidimensionalidad del espacio. Ya lo veremos, música y arquitectura, espacio sonoro y arquitectónico, indecible. Polidimensionalidad que la ciencia ha anunciado como hemos visto en el capítulo precedente. La música como la arquitectura, veremos que defenderá Le Corbusier, es espacio y tiempo.³⁶ Del mismo modo que la música genera sensaciones mediante la resonancia, la reverberación, la armonía, la concordancia del sonido, la arquitectura de la Modernidad va a ir encontrando ese mundo referencial recogido mediante la reacción del individuo ante ella. Porque eso también es importante para la Modernidad, la reacción del individuo. Pero además, si la obra deja de ser un producto, acabado, apotelístico, cerrado en sí mismo, para abrir la puerta a lo inacabado, lo ilimitado, lo resonante y lo porvenir, es porque el proceso también importa y por eso se muestra. Porque si el arte es la manera de hacer, aquella *manera* de la que hablaban los hombres del Renacimiento, también es cierto que, como asimismo señala Le Corbusier, lo difícil es saber cómo hacer y hacerlo bien. Ese cómo que es el proceso también se considera en la Modernidad parte indisoluble de la obra. Y por ello también se muestra. Y se muestra a alguien. Y ese alguien responde a la acción que la obra activa. Obra que debe de suscitar una reacción en el individuo. Reacción que ahora también forma parte de la obra para que ésta se 'cierre'. Pero el 'cierre' paradójicamente no es tal. Si la ciencia ha mostrado que ya la certidumbre acerca de lo que hemos interpretado que vemos, que sentimos, no es tal. Si la ciencia ha evidenciado que el objeto delimitado en realidad no es más que una asociación ocasional de circunstancias, asociación que realiza el individuo, la obra de arte va a ir presentando justamente esa desmaterialización del objeto convertido ya en una reunión en la que la ocasión, la circunstancia, las variables, la excepcionalidad están presentes.

Ya no hay materia, ni inercia, ni sistemas absolutos de referencia, solo queda lo variable, lo relativo, lo relacional, la reunión de espacio-tiempo convocando la polidimensionalidad. Y todo ello, como decimos, gracias a lo *relacional*. Por eso la obra ya no se puede cerrar, únicamente cada vez que un observador se sitúa

³⁶ Le Corbusier, *Modulor*, Ed Poseidón, Barcelona, 1980, p27.

ante ella, el campo relacional que activa mediante la ocasionalidad y la excepcionalidad de ese instante, reúne lo que se denomina experiencia artística. Y es, en ese instante y en ese momento, cuando el acontecimiento,³⁷ *si lo hay*, se produce. Acontecimiento decimos artístico. Acontecimiento plástico si nos remitimos a lo arquitectónico. Un acontecimiento plástico que busca la *poiesis*, la creación poética, el poema.

Ya nos lo ha enseñado la ciencia y el pensamiento. Porque cuando se habla del proceso de conocimiento se habla justamente de esa descomposición que el hombre realiza al analizar. Destrucción a través de la cual lo que se busca, se encuentra en la medida en que en donde se busca se va deshaciendo al ser analizado, para volver a ser conformado en la medida en que se produce el encuentro. Ya nos lo dice Heidegger:

Si pretendemos captar la pesantez por otros caminos, poniendo la piedra en la balanza, entonces reducimos su densidad a la cuenta de un peso. Esta determinación de la piedra quizá muy exacta, queda como un número, pero la pesantez se nos ha escapado. El color luce y sólo quiere lucir. Si queremos entenderlo descomponiéndolo en un número de vibraciones, desaparece. Sólo se muestra mientras permanece sin descubrir ni aclarar. La Tierra hace que toda penetración en su interior se estrelle contra ella. Convierte la impertinencia del cálculo en destrucción.³⁸

Con estas palabras nos hace ver Heidegger como en el proceso de conocimiento obra una cierta destrucción primera. Lo que entendemos como anuncio de la imposibilidad de llegar a conocer la intimidad de las cosas en la medida en que nuestro método de conocimiento implica la previa destrucción, descomposición, de las cosas en sus partes componentes, técnica heredada del conocimiento científico que se aplica desde el primer momento a lo natural, pensemos en los atomistas, y en la medida en que realizamos ese proceso destruimos la corporeidad de aquello que intentamos conocer. Podríamos entonces sentenciar que cualquier análisis, como tal, no conduce al conocimiento de las cosas en su estado completo sino más bien a su conocimiento en su estado descompuesto. El proceso de alguna forma requiere a posteriori una cierta recomposición para que finalmente podamos reconstruir ese estado completo. Lo cual no es otra cosa que volver al terreno de lo aparente, ya que lo que haríamos después sería reconstruir *ex-novo* una imagen con los elementos constitutivos previamente analizados, sintetizaríamos esos elementos en la forma de una figura que por medio de nuestra imaginación reconstituya aquello que pretendíamos analizar en primera instancia. Y ese proceso de análisis constitutivo muchas veces queda congelado en alguna fase.

Esta manera de proceder es la que atribuimos al cubismo. Por eso es constructivo, por eso es arquitectónico. Podríamos hablar entonces de la posibilidad de realizar imágenes constituidas por una serie de elementos constitutivos a base de yuxtaponerlos. Es el cubismo analítico el que intenta explotar las cualidades visuales del objeto para analizarlas. Si nos preguntamos por la posibilidad

³⁷ Ver en este sentido el pensamiento ofrecido en la obra de Jacques Derrida.

³⁸ Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999.

de establecer un carácter creativo en los modos de representación, si establecemos que, como hemos dicho antes, el conocimiento muchas veces se establece como ese procedimiento analítico, casi atomista, que primero descompone, destruye en su análisis lo que intenta a posteriori re-establecer mediante la recreación de imágenes, de aspectos del objeto, podemos decir entonces que se podría hablar de *poiesis* ligada a la reflexión representativa cuando recomponemos la realidad, ya que seguimos defendiendo esa idea de que no sólo la pintura, sino el arte en general, hace visible lo invisible. Por eso, esas nuevas visualizaciones establecerían una nueva posibilidad de visibilizar aquello que es invisible, aquello que para conocerlo debemos explotarlo, luego destruirlo, luego impedir su visibilidad, propiedad que sólo recupera por medio del proceso de reconstrucción. Ese proceso, como señalamos, es fácilmente apreciable en las intenciones cubistas donde se encuentran esos estadios del proceso fijados. La posibilidad de reflejar mediante imágenes ese método analítico, la posibilidad de recomponer la realidad, no lógicamente, sino siguiendo unas nuevas leyes, la posibilidad de utilizar esas nuevas leyes como elemento a representar, la posibilidad entonces de representar aquellas estructuras que recomponen la realidad, aquellas leyes que sistematizan la reorganización de los elementos en una figura que manifieste la apariencia de una forma ¿más completa? No sabemos, pero lo que sí es evidente, es que es una forma nueva, una nueva realidad. Todo lo cual surge de la pregunta acerca de cómo opera la naturaleza en esos estadios de creación (arte como imitación del proceso natural como decía Demócrito).

Ese mismo carácter analítico del proceso de conocimiento, lo encontramos en muchas de las búsquedas o si se quiere encuentros (recordemos a Picasso "Yo no busco, encuentro"), de los hombres de las vanguardias y también en los hombres del Movimiento Moderno. Ese constante buscar en torno a los elementos que constituyen el objeto artístico en cada una de las respectivas artes va a ser una de las persecuciones más características de Theo van Doesburg, primero con el neoplasticismo que no es otra cosa que intentar establecer una etiqueta a ese procedimiento de síntesis al que aludíamos más arriba, y después mediante el elementarismo, cuyo nombre ya de por sí es lo suficientemente expresivo. Y es una intención también visible en personajes ligados al constructivismo, ese componer mediante elementos de forma análoga a como un mecánico ensambla las distintas piezas de una máquina, o en esa definición somera de arquitectura que realiza Mies cuando alude al hecho de que hay arquitectura en el momento en el que colocamos un ladrillo junto a otro y podemos entender en este caso el detenimiento y el virtuosismo que en Mies se aprecia en ese colocar elementos unos junto a los otros en sus propuestas.

Otra posibilidad de establecer esa recreación que reconstituya el objeto viene determinada por ese análisis explícito de cada uno de los requerimientos que esos elementos como útiles han de cumplir, esos útiles que nos hablan de sitios, esos sitios que nos hablan de parajes, de espacios concretos. Y nos encontramos con el caso paradigmático de Le Corbusier. También incluso Wright podría ser visitado en estos términos. Por eso defendemos la idea de que si una obra se puede analizar como un compendio de rasgos o características sintetizadas, es en primer grado factible debido a su cualidad intrínseca de creación. Su composición es analizable en elementos porque se crea desde esos presu-

puestos de elementarización. En lo que a nosotros respecta lo que nos interesa es por un lado señalar que una de las premisas que se establece en el giro de las vanguardias en adelante es esta posible nueva vía de creación como síntesis de elementos componentes del objeto, y por otro, cómo esto alcanza su climax en el caso del objeto arquitectónico justo en el ámbito fronterizo que delimita ese objeto como figura recompuesta. El intermedio se establece como la síntesis estética de todas aquellas categorías que definen y componen lo espacial. Y como tal es un trabajo artístico porque como en última instancia señala Heidegger arte es todo aquello que hace la tierra.

Respecto de la importancia de lo *relacional* traemos la siguiente cita de Amédée Ozenfant cuando entrevistado en 1960 y recordando aquellos años de la Modernidad dirá lo siguiente:

Nuestro funcionalismo tenía un sentido completamente diferente al sentido que tiene hoy [en los 60]. Echa un vistazo a los edificios de Le Corbusier – casi siempre son la cosa más poco práctica que te puedas imaginar. Pero las formas trabajan unas en *relación* con las otras- son como esculturas. Nosotros no inventamos formas bellas, esas ya están en la naturaleza. Pero lo más importante es que [esas cosas bellas] están en nuestro interior....³⁹

Fig. 02. Mujer, Braque, 1907-08.

Del cubismo

Para muchos, uno de motores de activación de estas cuestiones en ese ámbito de lo artístico es el fenómeno del cubismo. Cubismo que en plena guerra se expone en el salón de Madame Bongard, la hermana del modisto Paul Poiret, en el 5 rue de Penthièvre en París. Cubismo que ya había recibido las críticas de la Academia cuando en mayo de 1908 el Salón de los Independientes cuelga en sus paredes obras de Derain y Braque. **Fig. 02.** Será en esta exposición donde Braque exponga su cuadro *Mujer*, un cuadro del que nadie tenía referencia y que provocará el enfado de Picasso por no haber contado con él para dicho Salón. Después vendrán los cuadros de *L'Estaque* de Braque que se muestran en el Salón de Otoño en septiembre de 1909, Salón en el que según Apollinaire, Matisse, que está entre los miembros del jurado, será el primero que hable de lo cúbico y del cubismo. Después vendrán las muestras en la Galería Kahnweiler y en el Salón Vollard con las obras de *Horta* de Picasso. Poco a poco la corriente se va consolidando y en septiembre de 1911 el Salón de Otoño ya incorpora una sala específicamente cubista. Después vendrá la retrospectiva de Picasso que *Tannhäuser* organiza en Munich en 1912 y la participación en el *Armory Show* de 1912 en Nueva York donde también se mostrará aquel *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp. Con ello el cubismo adquiere el reconocimiento internacional y se vuelve a presentar en el Salón de Otoño de 1913. **Fig. 03. Fig. 04.**

El estallido de la guerra, tras el atentado de Sarajevo el 28 de junio de 1914, hace que en París, prácticamente todas las galerías de arte y salones oficiales

³⁹ Bosson, Vivecca, Le Corbusier, the architect who became a painter and sculptor., en Le Corbusier, pintor y arquitecto, Fonden til Udgivelse af Arkitekturtidsskrift, Dinamarca, 1995, p 33.

Fig. 03. De izda. a dcha.: Braque, Viaducto en L'Estaque, 1908, 72.5 x 59 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París; Braque Viaducto de L'Estaque, 1908, Instituto de Arte de Minneapolis; Braque, Casas en L'Estaque, 1908, Herman and Margrit Puf Foundation, Berna.

Fig. 04. De izda. a dcha.: Picasso, Fabrica de Horta, 1909; Picasso, El embalse de Horta, 1909; Picasso, Casas en Horta de San Juan, 1909.

suspendan su actividad. Muchos de los artistas están en el frente y los extranjeros retirados. De entre ellos Picasso, por su juventud y sus relaciones con los alemanes entre los que se encuentra Kahnweiler o Tannhäuser, será mirado con recelo. Picasso quien junto con Braque es considerado padre del cubismo. Picasso quien inicia esta nueva forma de hacer en pintura a través de la figura del cuerpo humano y de los objetos de uso cotidiano, pero que en 1909 ya lo traslada al paisaje con sus vistas de Horta. Después vendrá la incorporación de objetos de la realidad en el cuadro con sus *collages* y sus *papier collés*. **Fig. 05.**

Picasso quien efectivamente construye el cuadro, como podemos ver en el estudio minucioso que hace de la escena de *Las señoritas de Avignon*. Un cuadro para el que Picasso, como era su procedimiento habitual, realiza todo un juego de esquemas y bocetos preparatorios. Un cuadro en el que la concepción de la escena queda reflejada en los bocetos que prepara Picasso. Una escena que parece situarse en un burdel⁴⁰. Una primera versión contemplaba cinco mujeres y dos hombres, el primero un posible estudiante de medicina se incorporaba al cuadro por la izquierda entrando a través de una cortina, el otro a la derecha, un marinero. En la segunda versión vemos que las figuras masculinas han desaparecido y únicamente quedan las cinco femeninas. De cualquier modo una escenografía construida, hay que subrayar esta circunstancia, una construcción en la que las figuras mediante su *relación* en el espacio del cuadro, componen una escena, un evento. Figuras dispuestas en una especie de composición circular que recuerda las *bañistas* de Cézanne. Círculo que convoca el *movimiento* al hacer circular a las figuras sobre él, y así podamos verlas de frente, de perfil, de espaldas. Movimiento entonces que convoca al *espacio*

⁴⁰ Y de ahí su título. Parece que Apollinaire al verlo le sugiere el tema del *El burdel filosófico* mientras que Andre Salmon lo bautiza como *Les demoiselles d'Avinyó*, por el *carrer d'Avinyó*, una calle en Las Ramblas de Barcelona donde había prostíbulos. El desconocido *Avinyó* será rebautizado como *Avignon*.

y al *tiempo* embebidos en el cuadro. Y en el cuadro también aparece una mesa con unas frutas, un referente a lo *cotidiano*. No podemos olvidar que los antecedentes a este cuadro son justamente figuras del cuerpo femenino como *Dos mujeres desnudas*, *Desnudo de bailarina*, o *La danza de los velos*, y figuras de lo cotidiano, de los objetos, como *Flores sobre la mesa* o el bodegón *Cántaro, bol y limón* que se muestran en la Figura 05 junto a los bocetos para el cuadro. Pero decíamos que también Picasso nos mostrará esa nueva manera de hacer, interpretando el paisaje. Aquel paisaje que Braque retrató de *L'Estaque* en el verano de 1908 y que Picasso por su parte lo encuentra en *Horta* en 1909. Y de nuevo aquí, ambos pintores reinterpretan la naturaleza. Reinterpretación que también había hecho antes Cézanne.

Y con estos mimbres pinta Picasso sus *Les demoiselles de Avignon*. Cuadro que habiéndolo realizado en 1907, ante la burla y crítica de amigos y compañeros, lo guarda hasta que de nuevo verá la luz en el Salón d'Antin en 1916, cuando André Salmon lo incorpora en la exposición que organiza en aquel recinto, un conjunto de edificios que habían sido, antes de la guerra, los locales donde se ubicaba la casa de modas de Paul Poiret. **Fig. 06.**

Paul Poiret, que como ya hemos señalado, es un exitoso modisto del París anterior a la guerra. Alguien que reinterpretará la forma de vestir en el ámbito femenino, liberándolo de las ataduras del corsé. Poiret, quien, como amigo de Picasso, le asesorará cuando en 1916 le encarguen el vestuario para *Parade*, el ballet de Sergei Diaghilev con escenario de Jean Cocteau y música de Erik Satie. El mismo Poiret cuya hermana, Germaine Bongard, en aquella época de 1915 amante de Amédée Ozenfant, organizará en su Salón de Exposición de Modas, el llamado Salón Bongard, una selección de obras para una muestra en su local, que se realiza en diciembre de ese año. Aquella muestra, en cuya selección tendrá una participación activa Ozenfant, en la que se verán obras de Kisling, Picasso, Matisse, Derain, Severini, Modigliani, Lhote, y del mismo Ozenfant. Aquel mismo salón *Chez Bongard* que acoge a las *Soirées de Paris* y que luego se llamará *Galerie Thomas*.

Y a aquel mismo salón será al que acudirá Erik Satie para interpretar sus obras, sus '*airs à faire fuir*', aquellas obras que producían en el auditorio una sensación como de evanescencia, de flotación, de ingravidez. Evanescencia porque los sonidos parecen evocar la disolución de la realidad, su difusión, como si fuera humo. Esa disolución material que se opera en la obra cubista. Una di-

Fig. 05.: De izda. a dcha. y de arriba a abajo: Secuencia del cuerpo humano: Picasso, *Dos mujeres desnudas*, 1906, Museo de Arte Moderno de Nueva York; ; *Mujer desnuda (La Bailarina de Avignon)*, 1907, Colección Privada, Lausana; Picasso, *La danza de los velos (desnudo con drapeado)*, 1907, Museo del Hermitage, San Petersburgo; Picasso, boceto sobre una figura de *Les demoiselles de Avignon*. Secuencia de objetos: Picasso, *Cántaro, Bol y Limón*, 1907; *Flores sobre la mesa*, 1907, Museo de Arte Moderno de Nueva York; Secuencia bocetos preliminares a *Les demoiselles de Avignon*: Picasso, Primera versión de la escena con siete personajes, 1907; Picasso, Segunda versión de las escena con las cinco protagonistas, 1907; *Les demoiselles de Avignon*, 1907, 243.9 x 233.7 cm, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Fig. 06. De izda. a dcha.: Fotografía de Germaine Bongard, c.1918; Cartel en la revista L'Elan de Amedée Ozenfant anunciando la Exposición de 1915; Folleto anunciando la primera Exposición de Soirées de Paris en Chez Bongard, París; Cartel anunciando los modelos de Chez Bongard c.1915; Fachada de la Galerie Thomas, c. 1920.

solución que convoca esa realidad evanescente. Cubismo que con el material del natural tomado como base la interpreta. Y esa interpretación, como arte, es creativa. Interpretación evanescente que construye la realidad interpretándola. Por eso es tan atractivo el cubismo en esta época. Porque construye. Y la construcción reúne al resto de las artes. La construcción remite a lo arquitectónico. Por eso el cubismo es importante, porque lo que obra es el proceso arquitectónico en lo pictórico. Y ello interpretándonos la realidad y mostrándonosla en su evanescencia. Esa evanescencia de la que habla la física. Difusa, sin límite, relativa, relacional.

La ciencia, pensamiento, arte

Física que ha roto los esquemas tradicionales sobre todo en esos inicios del s XX en los que en 1905 es publicada la primera *Teoría de la Relatividad* de Einstein. Estamos en 1905. Siglo XX que frente al XIX evidencia la puesta en cuestión de las certezas. Donde el espacio deja de ser un absoluto, lo mismo que el tiempo, y la luz será el desencadenante. El modelo apriorístico de Kant queda derrotado. El absoluto de Newton y el modelo tridimensional cartesiano quedan en evidencia. Además entra en escena con gran fuerza la percepción del individuo, su mundo sensible frente al inteligible, la sensibilidad frente a los conceptos. Se abre la puerta a la importancia de la experiencia. ¿El espacio es lo pensamos?, ¿el espacio es lo que percibimos?, ¿cómo nos hacemos la idea del espacio?, ¿hay correspondencia entre lo que debe ser la realidad espacial y nuestra forma de aprehenderlo?, ¿existe realmente el espacio o es una configuración que el individuo construye por su cuenta?

La puesta en cuestión del espacio absoluto newtoniano y de su modelo de representación cartesiano mediante la geometría euclidiana deriva en la propuesta, a partir entre otros de los estudios del matemático ruso Lovachevski sobre el quinto postulado de Euclides, de un nuevo tipo de geometría que deja de ser plana: las llamadas geometrías no euclidianas que ponen en evidencia la curvatura espacial. Además, el modelo absoluto deja paso, de la mano de la teoría de la relatividad de Einstein, a la noción de espacio-tiempo relativos gracias a lo que realmente los define que será la luz. Espacio, tiempo y luz adoptan nuevos modelos de pensamiento.

Tras los estudios de la ciencia se multiplica la literatura que toca como centro el tema de la cuarta dimension: *The Four Dimension, A New Era of Thought, An Episode of Flatland*, o *Scientific Romances* de Howard Hinton, *An experiment with Time* de J.W. Dunnes, *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* de G. de Pavlovsky, *Another World, or the Four Dimension* de Alfred Taylor Schofield, *Tertium Organum* de P.D. Ouspensky

Y las pretensiones son ambiciosas. Por ejemplo en el caso de Ouspensky su intención nada menos que es terminar el ciclo iniciado por el *Organum* de

Aristóteles, al que le sigue el *Novum Organum* de Bacon. De este modo su obra *Tertium Organum*, la concibe como el siguiente eslabón en la cadena. Si se puede interpretar que Aristóteles en su *Organum* enunciaba las leyes bajo las cuales el sujeto piensa y Bacon por su parte en su *Novum Organum* las leyes bajo las cuales los objetos deben ser conocidos, Ouspensky lo que pretende, es enunciar las leyes que gobiernan el pensamiento humano. Porque lo que Ouspensky interpreta, respecto a la nueva realidad que la física propone con la relatividad y la cuarta dimensión, es que lo que verdaderamente manifiesta esa realidad para la que la tercera dimensión se ha quedado corta, es la dimensión de la experiencia, y en su caso, mediante el alcance de niveles superiores de la conciencia. Lo que le va a conectar con la mística y con la teosofía.

De igual modo, se asocia la capacidad de poder observar la cuarta dimensión con la posibilidad de que se pueda ver el interior de los objetos. Esas visiones ocultas que los nuevos descubrimientos de la ciencia en torno a las espectrografías, los rayos X, la fotografía, etc. parecen sugerir. Procedimientos que superan la capacidad perceptiva del individuo, que ven más allá, que registran datos de lo fenoménico que no están al alcance de la sensibilidad del individuo. Por eso son atractivos los objetos permeables, las escaleras sin fin, la ubicuidad, los recorridos que asemejan que avanzando sobre ellos uno parece que se mueve siempre en el mismo lugar. Todo ello, a través de la fantasía, acerca el fenómeno de la cuarta dimensión. Espacios imaginarios que pretenden anunciar que el habitante de la cuarta dimensión nunca estará en casa sino en un *hipercubo*, donde los objetos parecen fluidos que se destilan por doquier. Aquel hipercubo que propone Howard Hinton en 1888 en su *A New Era of Thought* y que bautiza como *teseracto* como veremos cuando hablemos de Theo van Doesburg. Hinton, quien en esa etapa finisecular, ya destaca la importancia que el espacio tiene en el pensamiento y percepción del individuo, afirmando que las cosas no las podemos pensar sino cuando las consideramos en el espacio.

Pero la cuarta dimensión que promulga la relatividad no sólo habla del espacio, sino del tiempo a él inexorablemente ligado. Tiempo que para Ouspensky es la dimensión que completa la cuatridimensionalidad. Así lo encontramos cuando en su libro *The Life of Space*, Maurice Maeterlinck, el dramaturgo belga del teatro simbolista, hace uso de las palabras de Ouspensky:

Por tiempo entendemos la distancia que separa los eventos en el orden de sucesión mientras los liga en diferentes unidades. Esa distancia *se encuentra en una dirección que no está contenida en el espacio de tres dimensiones; es por lo que debe ser llamada la nueva dimensión del espacio*, es decir, la cuarta dimensión.⁴¹

Y las palabras de Ouspensky citadas por Maeterlinck continúan:

[Esa dimensión temporal] No puede compararse con las dimensiones del espacio tridimensional de la misma manera que un año no puede compararse con San

Fig. 07.: Umberto Boccioni, *Stati d'animo I: Gli addii*, 1911, 58,4 x 86,4 cm, *Quelli che restano*, 1911, 71 x 9, *Quelli che vanno*, 1911, 71 x 956, Milano Museo del Novecento

⁴¹ Maeterlinck, Maurice *The life of space*, George Allen&Unwin Ltd, Londres 1928, p 63. "By time, we understand the distance which separates events in the order of succession while connecting them in different wholes. This distance is *in a direction which is not contained in space of three dimensions; this is why it must be the new dimension of space*- that is to say, the four dimension"

Fig. 08: Umberto Boccioni, Stati d'animo II: Gli addii, 1912, 70,5 x 96,2 cm, Quelli che restano, 1912, 71 x 96 cm, Quelli che vanno, 1912, 71 x 96 cm, New York, MOMA

Petersburgo. Es perpendicular a todas las direcciones del espacio tridimensional y no es paralela a ninguna de ellas. Con el término tiempo estamos realmente expresando un cierto espacio y un movimiento en ese espacio; y por consiguiente la extensión en el tiempo es la extensión en un espacio desconocido; y por eso es por lo que el tiempo es la cuarta dimensión del espacio

Desde este planteamiento, Ouspensky lo que nos indica es que el tiempo no es equivalente al lugar. Y el lugar, en este caso, es el espacio clásico, espacio recordemos representado mediante el triedro cartesiano de los tres ejes coordenados. Luego Ouspensky nos está diciendo que el tiempo no es como el espacio, en el sentido de que el tiempo no es equiparable al conjunto cartesiano. El tiempo es *otra* variable de la realidad. La realidad no se compone del triedro cartesiano y del tiempo, sino de un nuevo modelo en el que las variables cartesianas se relacionan con el tiempo. La propuesta de Ouspensky no trata tanto de:

$$R = E + T = [x, y, z] + [t], \text{ sino más bien de } R = [E, T] = [x, y, z, t].$$

Maeterlinck, por su parte, tras realizar una exposición de cómo distintos autores visualizan la existencia de mundos unidimensionales, bidimensionales o tridimensionales, lo mira desde otro punto de vista, y llega a afirmar que si el tiempo es la cuarta dimensión de lo espacial, también el espacio es la cuarta dimensión del espacio tridimensional compuesto por pasado presente y futuro. Lo que podríamos caracterizar como:

Si $E = [x, y, z]$ y $T = [Pdo, Pte, Fro]$ entonces en la cuarta dimensión la realidad podrá ser enunciada biunívocamente como $R = [x, y, z, T]$ tanto como $R = [E, Pdo, Pte, Fro]$.

Y para ello también ha seguido las palabras de Ouspensky:

El sentido del tiempo es un imperfecto sentido del espacio, el cerco y límite de nuestro sentido espacial.⁴²

El tiempo y el espacio están inexorablemente ligados. Cada uno vive y prospera a expensas del otro. El espacio es el presente hecho visible. El tiempo es espacio que está por venir, el futuro o el pasado. Espacio es el tiempo extendido, es tiempo horizontal, tiempo es el espacio perpendicular, el espacio vertical. El espacio es el tiempo que perdura, el tiempo es el espacio que se va. Algo que leyéndolo inexcusablemente nos remite a la obra de Umberto Boccioni, aquella que en tríptico remite a los *Estados del ánimo*: *Gli addii*, *Quelli che restano*, *Quelli che vanno*. Pero también a aquella botella que se desarrolla en el espacio o a su *Formas únicas de continuidad en el espacio*. **Fig. 07. Fig. 08.**

Boccioni, quien explica así su obra:

En el seno de la confusión de la marcha, el entrelazado de las sensaciones concretas y abstractas se traducen como líneas fuerzas y ritmos en un modo casi armónico: se marcan las líneas ondulantes y los acordes componen las combinaciones de figuras y objetos. Los elementos notorios, como el número de la locomotora, su perfil mostrado en la parte superior de la figura, su cortavientos delantero en el centro, símbolos de la partida, indican el motivo de la escena que

⁴² Op. Cit. p 90.

se mantiene indeleblemente impreso en la mente.⁴³

Boccioni quien expondrá su obra en París entre junio y julio de 1913 y será un firme exponente de este entendimiento de lo artístico que se construye como un campo de fuerzas, y que una vez constituido, a su vez, dispondrá de ese poder de resonancia, de reverberación que podemos asociar a esa realidad entendida ya como campo físico⁴⁴ en la que lo material se ha difuminado. Obra que como campo podrá reunir en su seno todas las disciplinas en una como vemos en la Figura 09. Una casa que se hace cabeza, un hombro que conforma una plaza y da albergue a una persona, en fin, se juega con los mecanismos de representación, llevándolos al límite para formalizar esa construcción de una nueva realidad, aquella que la física expresa. **Fig. 09.**

Pero además la realidad se impone. No podemos medir nuestro espacio sin el tiempo. Tenemos que atravesarlo y cuando queremos dar presencia al tiempo nos lo imaginamos como un espacio inmaterial, una expansión vacía de contenido pero llena de eventos, acontecimientos. Por eso el tiempo existe sólo en virtud de los acontecimientos que tienen lugar en él. En palabras de Maeterlinck:

...el espacio es el tiempo del cuerpo y el tiempo es el espacio del espíritu.

Frase para la cual se apoyará en Eduard Silberstein, el amigo rumano de la infancia de Sigmund Freud, quien señala:

No hay diferencia entre el tiempo y el espacio excepto porque nuestra conciencia se mueve en el tiempo.

Esta conexión espacio-temporal Maeterlinck nos la muestra como una relación de la que no se puede prescindir, en la que el espacio y el tiempo no se pueden dar por separado, como por ejemplo ilustra Minkovski cuando habla del movimiento centrífugo de los planetas:

Nunca un punto del espacio ha sido visto más que en un cierto momento; nunca el tiempo se ha percibido de otra forma que en un lugar dado [...] el espacio en sí y el tiempo en sí se disuelven en la sombra, y solo a través de la unión de los dos pueden mantener una existencia independiente.⁴⁵

Fig. 09.: De arriba a abajo: Boccioni, Cabeza, Casa y Luz, 1912 (destruido); Boccioni, Desarrollo de una botella en el espacio, 1912-13; Boccioni, Formas únicas de continuidad en el espacio, MoMA, 1913

⁴³ Eddy, Arthur Jerome *Cubist and Post-Impressionism*, A. C. McClurg & CO, Chicago, 1919, p 179. 'In the midst of the confusion of departure, the mingled concrete and abstract sensations are translated into force lines and rythms in quasi-musical harmony: mark the undulating lines and chords made up of the combinations of figures and objects. The prominent elements, such as the number of the engine, its profile shown in the upper part of the picture, its wind-cutting forepart in the center, symbolical of parting, indicate the features of the scene that remain indelibly impressed upon the mind.'

⁴⁴ Boccioni, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004.

⁴⁵ Maeterlinck, Maurice *The life of space*, Op. Cit. p 92.

Pero Maeterlinck también cita a Eddington, el astrónomo inglés, para evidenciar esa interrelación espacio-temporal:

La medida fundamental no es el intervalo entre dos puntos en el espacio asociados a instantes en el tiempo. El espacio sin el tiempo es tan incompleto como una superficie sin espesor.

Aunque siempre desde la base de que es nuestra propia experiencia la que manda:

Hemos encontrado una huella extraña en el terreno de lo desconocido. Hemos desarrollado profundas teorías, una tras otra, desde el origen. Y al final hemos conseguido reconstruir la criatura a la que pertenece la huella. Y ¡eureka!, ¡esa criatura somos nosotros!

Maeterlinck, finalmente, acabará afirmando en su escrito que a pesar de que nos imaginamos siempre el tiempo como el espacio en movimiento y el espacio como el reposo del tiempo y representamos el tiempo como un río que fluye y que no sabemos de dónde viene ni hacia dónde va, lo cierto es que no es el tiempo el que fluye sino que somos nosotros los que nos vamos. De nuevo Boccioni, de nuevo el ámbito de la experiencia. Porque ahora en lo que a la realidad se refiere se hace claro que el individuo también forma parte intrínsecamente de ella. Es más, es el individuo a través de su experiencia el que la constituye. *Somos* nosotros, como decía Eddington los que conformamos esa nueva realidad, la formamos. Por eso es tan importante la respuesta del observador, porque el observador participa. La realidad fenoménica se establece con el concurso de la experiencia del individuo, así que el arte y su obra debe hacerle partícipe.

Hacia Le Corbusier

Pero es que el tema de la teoría de la relatividad, va a resultar muy atractivo en esta segunda década del siglo XX para el arte. El futurista italiano Gino Severini, impresionado por los artículos aparecidos en torno a la teoría de la relatividad y lo sugerente de las teorías relativas al espacio-tiempo publicará en 1917 en *Le Mercure de France* su artículo titulado *Le peinture d'avant-garde. Le machinisme et l'art (Reconstruction de l'Univers)*. En él escribe acerca del espacio y el tiempo, la cuatridimensionalidad y el hipercubo con la idea de que la matemática ha entrado en el arte en la medida en que éste refleja esa continuidad espacio temporal. Dicho artículo también será publicado por Theo van Doesburg en la revista holandesa *De Stijl*.

Por su parte van Doesbourg se planteará la pretensión de que, mediante la alianza del arte y la ciencia, se consiga proporcionar una nueva concepción del universo acorde al espíritu de los tiempos. Esto lo desarrollará por escrito en sus *Principios de un nuevo arte plástico*⁴⁶ de 1917, en el que formula la relación de

⁴⁶ Van Doesbourg, Theo, Principios de un nuevo arte plástico y otros escritos, Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1985, pp 29-93

masas y espacios internos con el vacío, proponiendo como nuevos invariantes los valores positivos de la línea, el plano y el volumen cada uno ascendiendo en la jerarquía dimensional (una, dos y tres dimensiones), para así desembocar en la cuatridimensionalidad del espacio-tiempo. Si el espacio-tiempo es lo positivo, el vacío simbolizará la negatividad. Esa misma dialéctica la trasladará al color clasificando como positivos los primarios frente a la negatividad del blanco, el negro o el gris. Además, en su propuesta incorpora la idea de simultaneidad, lo que podemos encontrar transcrito en su ensayo *De la naturaleza a la composición* de 1919, publicado en la revista *De Hollandsche Revue* XXIV.⁴⁷

En estos textos podemos recoger observaciones como las siguientes:

Como la dualidad de objeto y fondo, anterior y posterior, etc. es consecuencia de nuestra percepción en Tiempo y Espacio, y como en la nueva expresión artística se supera esta dualidad, tiempo y espacio también devienen equivalentes.

En relación con esto Apollinaire, Poincaré y Gino Severini han demostrado la visión cuatridimensional de la nueva manera plástica.

Gracias a esta equivalencia nace por primera vez en este estadio el plano artístico, el plano en el que puede llevarse a cabo el plasticismo de la relación, la composición.

[...] La rigidez de las líneas, la profundización de los colores, el desplazamiento, la ruptura o unión de los planos, seguirá siendo una cuestión reservada a la intuición creadora. La ciencia sólo será un medio para llevar a esta por el buen camino.

Pero también van Doesbourg utilizará su revista *De Stijl* como plataforma para divulgar sus ideas bajo el seudónimo I. K. Bonset. Así por ejemplo en el n.3 de *De Stijl*, de 1919, en su artículo titulado *La otra visión (1)* encontramos lo siguiente:

Matemáticas de la vida: Lo que tenemos que aprender de las matemáticas es su sistema de expansión. Asumimos el punto I en el campo de la física extendida (R4-I), cuya construcción visual es necesaria comenzar a partir de nuestro punto I (un estado completamente cerrado en su propio individualismo) hacia la línea I, de la línea I al plano I, del plano I al volumen I, del volumen I hacia la física extendida para desarrollarla.

Esto no es sin nuestro consentimiento previo, constantemente en liquidación. Este desarrollo matemático, la multiplicidad de los ejes vitales es lo que el hombre moderno necesita.⁴⁸

Y a continuación en el siguiente número en el que recoge *La otra visión (2)*, comentará que:

⁴⁷ Op. Cit. pp 93-11

⁴⁸ La otra visión (1), traducción del original *Hetandere gezicht* en *De Stijl*, n. 3, 1919-1920, n. 10, agosto 1920, pp. 84-86.

Cada dimensión del espacio conquistado hace en –y para– un momento dado un nuevo eje de vida.

Tan pronto como se usa, una nueva dimensión del espacio descubre todas las verdades, hechos de la vida y representaciones de la realidad que se determinan por el anterior eje de vida, colapso inexorable en el abismo del no ser, mediante el desarrollo de otra realidad, el sentido de los Rayos X, el punto de vista de la abstracción, el valor del espacio vacío en la simultaneidad de todas las dimensiones del espacio como una realidad posible experimentada. [...]

La realidad espacio-temporal demostrada ya está entendida como una proyección de la realidad oculta.

Y en ese mismo artículo defenderá nuestra capacidad productora por encima de nuestra conciencia de espacio-tiempo, es decir, la idea de que el individuo es el motor que produce su conciencia del mundo, su espacio-tiempo.

En todas las áreas la Relatividad ha sido demostrada y si lo negamos siempre alegremente, porque supuestamente afecta a nuestro medio de vida o lo destruye por completo –una destrucción que deberíamos codiciar a todas horas– los sucesos de toda la vida, que nosotros mismos dentro de los límites de nuestra conciencia de espacio-tiempo hemos creado, no tienen valor absoluto.

Comprobamos que sus textos van a ir destilando el conocimiento que tiene respecto a la teoría de la Relatividad, cosa que demuestra la multitud de anotaciones que tienen sus ejemplares de física teórica de su biblioteca personal.⁴⁹

Con otro de sus seudónimos, como Aldo Camini, en *Caminoscopy. An Anti-Philosophical Ideology no Leimotiv nor System (1)*, en el n. 5 de *De Stijl* dirá:

Tiempo y Lugar (como variables independientes) son acontecimientos para una mente escasa, que llega hasta los descubrimientos de Copérnico, son únicamente una preparación para tratar el concepto de la relatividad de lo absoluto, y entender así el espacio-tiempo einsteniano.⁵⁰

Y de nuevo en los siguientes números de *De Stijl*, el 6, 7 y 8 proseguirá su discurso respecto a la polidimensionalidad, a la crisis del éter, a la relación relativa de Tiempo y Espacio en función de un objeto, acercándose en su modelo al propuesto para el mundo cuatridimensional por Minkovski:

El arte de hoy en día no es menos abstracto o espiritual que el de antes.

El arte de Da Vinci no es menos abstracto para su tiempo que el de Boccioni y Carrá para el nuestro.

Maxwell, Herz, Einstein han demostrado la deformación del Tiempo y el Espacio, y por tanto el mecanismo de nuestras experiencias de vida se impulsa en una di-

⁴⁹ Feuk, Douglas, Theo Van Doesburg, publicado en *Art Research in Scandinavia (ARIS)*, 1969, pp 10-12.

⁵⁰ Camini, Aldo (pseudónimo de van Doesbourg, Theo), *Caminoscopy. An Anti-Philosophical Ideology no Leimotiv nor System (1)*, revista *De Stijl*, n. 5, mayo de 1921.

rección diferente; pero mañana la geometría se levantará y estaremos de nuevo con nuestra defectuosa brújula frente a un Universo sin Tiempo y sin Espacio.

Van Doesburg por tanto se nutrirá de la Teoría de la Relatividad para inspirar las bases de su pensamiento, que divulgará más ampliamente cuando en la publicación *Bauhaus Bücher n. 6* dedicada al Neoplasticismo compile su teoría. Una teoría forjada a lo largo de los años a través de todos los artículos que va generando. Por eso, es fácil comprender que el neoplasticismo nos proponga una serie de invariantes geométricos que se desligan de lo puramente plástico, para abordar conceptos espaciales y temporales en relación con los materiales y los elementos que conformarán la creación artística. Y tratándose de espacio, la arquitectura será la protagonista al establecer para ella una unidad, creada por todas las artes, la industria y la técnica, que definirá un nuevo estilo y en la que los conceptos que Einstein desarrolla relativos al espacio-tiempo servirán de sustento para justificar la descomposición del volumen edificado en 'planos que se desplazan sobre los ejes en el espacio, y por eso, en el tiempo'. Lo veremos más adelante.

En ese mismo año, 1921, la revista *L'Esprit Nouveau*, con Le Corbusier a la cabeza, publicaba en su número 7 el artículo titulado *À propos des théories d'Einstein*, escrito por Paul Le Becq. Un ensayo sobre ciencia, que pretende acercar al lector a esta puesta en cuestión de los sistemas copernicanos y newtonianos respecto de la ley de gravitación universal. En dicho artículo Paul Le Becq expondrá que el sistema que Einstein propone, aquel nuevo modelo físico para el movimiento universal, pasa por un nuevo entendimiento de los términos fundamentales de espacio y tiempo. Si la mecánica clásica centraba toda la atención en el espacio, siendo el factor tiempo una variable en función del espacio recorrido, y expresando la relación entre ambas por el concepto de velocidad, las reflexiones de Einstein, sin embargo, establecerán una novedosa relación espacio-temporal, aboliendo el sistema absoluto de espacio—por un lado— y de tiempo —por otro— y sustituyéndolo por un nuevo valor relativo en el que tiempo y espacio adquieren su sentido estando indisolublemente unidos como una nueva entidad.

Aspectos como luz, materia y energía, óptica, espectros de ondas, color, serán introducidos desde el campo de la física al dominio del arte, pasando a formar parte de un nuevo lenguaje artístico. Hay que reseñar que gracias a la existencia de revistas como *L'Esprit Nouveau* que nace con la intención de abarcar un abanico muy amplio de manifestaciones artísticas, aportando visiones desde campos tan remotos como la física o la matemática y estableciendo una visión multidisciplinar, se hace posible la difusión de todos estos pensamientos y teorías que, probablemente iniciadas en el seno de la ciencia y el pensamiento primero, serán materializadas y puestas en práctica en la esfera de lo artístico

después. Una cuestión, la relación entre arte y ciencia, que está evidentemente en el aire. Así por ejemplo encontramos las palabras del futurista Prampolini:

¿Es el arte el que se sumerge en la ciencia o viceversa? No. Pero si lo fuera, ¿qué amalgama hay más audaz e inaudita en la evolución del genio humano?⁵¹

Esta pretensión de publicar una revista multidisciplinar que dé cabida a todas estas esferas de pensamiento será un argumento que encontraremos en boca de Le Corbusier muchos años después cuando en 1948 publica su *New World of Space*, obra en la que nos definirá su *espace indicible* al abrigo de la cuarta dimensión, como cúspide de la emoción plástica, subjetivo y de naturaleza irrefutable pero indefinible y no euclidiano.⁵²

Una vez publicados los artículos acerca de la teoría de la relatividad y los desarrollos matemáticos que han conducido y se han derivado de ella, hay varias propuestas de intentar formalizar o dar imagen a aquello que desarrollan las matemáticas a través de la geometría, poner cara a esa geometría no euclidiana. Los científicos lo explican del tal modo que expresan la imposibilidad de representar un espacio dimensional de orden mayor a través de un orden menor. Dicho de otro modo, la geometría correspondiente a dos dimensiones no se puede explicar sólo desde la unidimensionalidad del punto, y lo mismo la tridimensional desde la bidimensionalidad. O dicho de otro modo, desde el sistema establecido, no se puede formular un modelo que siga las leyes de cada campo geométrico. Por eso entienden que es imposible formalizar una imagen que pertenezca a la cuarta dimensión a través de las leyes de la geometría tridimensional euclidiana, ni del sistema cartesiano. Ello conduce a la idea de que hay que salirse del sistema referencial tradicional.

Y eso es algo propio del arte, el acudir al límite, al desbordamiento de los sistemas. En el terreno de lo artístico, el campo de la representación es capaz de extrapolar las leyes canónicas de la geometría. Ya lo ha hecho antes a través del espacio ilusorio del cuadro, el cual no sólo consigue el efecto de la tridimensionalidad mediante la perspectiva renacentista. Podemos echar la mirada más atrás y comprobarlo. Así por ejemplo los cuadros que mediante yuxtaposición de imágenes planas hablan de lo espacial, o la ilusión de la profundidad que no siempre ha seguido la estrategia de la perspectiva clásica como se puede comprobar al mirar las perspectivas medievales, en las que además se juega con el significado de las relaciones dimensionales entre las figuras, las cuales no sólo trasladan profundidad espacial sino también contenido jerárquico.

Por ello se considera que el arte puede hacerlo, y así los artistas van a buscar a través de su arte ese salto dimensional.

De este modo comienzan a aparecer en el lenguaje términos subyugantes. Se habla de hipergeometría refiriéndose a las geometrías no euclidianas como la de Riemann y se habla de figuras geométricas en esa cuarta dimensión como pertenecientes al hiperespacio. Se habla de que ya se ha superado el tema de

⁵¹ Prampolini, Enrico, *Un arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore* recogido en Oliva, Achille Bonito en *Prampolini. Opere dal 1913 al 1956*, Ed. Galleria Marescalchi, Bologna, 1995, pp 24-26

⁵² Le Corbusier, *New World of Space*, Reynal & Hichcock, 1948, p. 8.

la cuadratura del círculo y de que se ha sustituido por hiperpoliedros, hipercubos, etc. Algo que más parece un relato de cuento de hadas cuyo padre fundador es la ciencia a través de la física y las matemáticas. Y esos términos nacidos de la pluma de Hinton o de Poincaré, términos cuyo padre es el hipervolumen y el hiperespacio, engendran palabras como hiperesfera, hipercuádricas, hipercono, octadroide, hexacosihedroide, en fin una especie de pesadilla terminológica que desde el ámbito artístico también encuentra fundamento para la respuesta burlona. Será el caso del Padre Ubú. Aquel personaje a quien también se referirá Maeterlinck, nacido de la pluma de Alfred Jarry⁵³. El padre Ubú término que veremos asociado a las propuestas escultóricas de Le Corbusier junto con Savina en los años 40.

Es innegable que el germen de todas estas reflexiones, más serias unas, más cómicas y esperpénticas las otras, quizás en línea con algunas visiones surrealistas, nacen del evidente discurso en torno al tema de lo espacial. Desde que el espacio, a través de la estética se introduce en el ámbito de la reflexión artística ya en el s XIX, se hace natural su relación con el arte. Incluso será como veremos el comodín que fundamente justamente la interrelación de las artes, el que posibilite el entendimiento conjunto de lo artístico. A veces como obra de arte total, a veces como síntesis y unidad, a veces como algo *indicible*. Y esto a su vez va a permitir ese trasiego característico de la Modernidad entre los artistas. Artistas que tanto generan cuadros, como esculturas o como arquitecturas. Porque además, los límites entre las artes también se difuminan. Y se hablara de pintura tridimensional en el sentido de que podamos pasearnos por ella de la misma manera que la pintura en la arquitectura admita físicamente su percepción en el espacio. O esculturas que parezcan cuadros, aquellas de Le Corbusier, o pinturas que parezcan arquitecturas, o esculturas en fin que parezcan arquitecturas. Pero también de pintar en el espacio como pretendía Picasso con sus esculturas lineales, o esculpir en el tiempo como dirán los hombres liga-

⁵³ El padre Ubú, protagonista de la comedia teatral escrita por Alfred Jarry, concebida ésta con un carácter burlón, dio origen a lo que se denominó la patafísica. En 1896 se estrena la obra en el Théâtre de L'Oeuvre de París como crítica del absurdo de la política. Con esta representación el teatro inaugura una época de profundos cambios en lo relativo a la escenografía, la iluminación, la puesta en escena, los vestuarios, la actuación, etc. Ubú rey es un capitán del ejército polaco que habiendo sido rey de Aragón es considerado gran doctor de la patafísica. Instigado por su mujer pretende derrocar al rey de Polonia para instaurar la tiranía. El hijo del rey polaco logra escapar gracias a la ayuda que le presta el zar de Rusia quien a su vez le apoya para recuperar su corona. Las medidas que tome Ubú van a ser una subida desmesurada de la recaudación fiscal y un uso corrupto del poder. El movimiento de la patafísica, por su parte, surge en Francia. El término proviene etimológicamente de la frase ἐπὶ τὰ μετὰ τὰ φυσικά (*epí ta metá ta physiká*), esto es, aquello que se encuentra alrededor de lo que está después de la física, en analogía al mito del origen del término *metafísica* cuyo nombre surge por la colocación real física de los libros de Aristóteles en las estanterías, en cuyo caso, el de la Metafísica se situaba a continuación, más allá por tanto, del de la Física. La *patafísica* propone de manera burlesca estudiar soluciones imaginarias ante leyes que regulan las excepciones, en directa alusión irónica a lo que realiza la Teoría de la Relatividad.

Fig. 10. Izda.: Picasso pintando con luz en el espacio; Dcha.: Le Corbusier y Savina, Escultura kinética, 1950.

dos a lo cinematográfico. La difusión de lo liminar no opera sólo en lo real sino también en lo conceptual. **Fig. 10.**

Y aunque por algunos autores se apunta la cuestión de que los artistas son ajenos a las investigaciones físicas y matemáticas contemporáneas con sus obras⁵⁴, no es menos cierto que en muchos de los casos, como sabemos, van a defender el espíritu de los tiempos. Y en ese tiempo y en ese espíritu encontramos por supuesto a la ciencia.

Pero es reseñable el que a través del absurdo y de la comedia se reflexione en base a una disciplina que trate de cuestiones imaginarias. Es claro que el espacio n -dimensional es difícilmente imaginable a través de imágenes realistas y solo tiene cabida en el ámbito de la imaginación, en aquel reducto en el que, a través de imágenes reales, el individuo es capaz de acercarse a lo imposible o a lo que no puede representar a través de la tridimensionalidad. Pero es que además la referencia a leyes que se ocupan de los casos excepcionales no deja de ser otra conexión con aquello de lo que trata la teoría de la relatividad. Dicho de otro modo, la geometría euclidiana resulta apta para la generalidad de la realidad cotidiana del individuo y sus leyes comienzan a fallar en el ámbito del límite. Límite que para la esfera de lo cotidiano no deja de ser excepcional. Porque recordemos que la relatividad nace justamente al observar que tanto en la pequeña escala, aquella del electromagnetismo y la electrodinámica, como en la grande, la de la astrofísica, deja de cumplirse el modelo que ofrece la física clásica. Es decir tanto el ámbito de lo muy pequeño, en la escala de las partículas elementales que configuran la materia, como el ámbito de lo muy grande, la escala de los astros, demuestran la obsolescencia del modelo tradicional. Es ahí donde claramente se manifiesta la ineficacia de los modelos respecto de la realidad que propugnaba el sistema de Newton siguiendo la geometría propuesta por Euclides y el sistema de Descartes. Y es ahí a través de la puesta en cuestión del quinto supuesto euclidiano, aquel que hace referencia al paralelismo de

⁵⁴ Nos referimos al caso por ejemplo de las teorías matemáticas en torno a lo espacio-temporal y la relatividad y por ejemplo Picasso y Braque en el cubismo.

las rectas, donde se evidencia su incumplimiento. Ello acaba por demostrar que aquel supuesto no derivaba de los postulados anteriores, sino que simplemente se trataba de un presupuesto convenido y conveniente para el desarrollo de toda la geometría euclidiana.

Pues bien este absurdo de la patafísica y del Ubú está detrás de aquellas cuestiones sobre las que podían reflexionar los artistas, bien a través de aquel Grupo de Puteaux, bien como el caso que nos interesa a través de Le Corbusier. ¿Son sus propuestas así denominadas consideradas por él como hipervolumenes, como propuestas que en su espacialidad ponen en cuestión la tridimensionalidad euclidiana e intentar fomentar un esquema representativo de la n-dimensionalidad espacial? Le Corbusier nos explica el origen en su caso de aquellos Ubus:

El llamado Ubu I, el primero de una serie nacida, sin ninguna premeditación, de la derrota de 1940 y que no fue bautizado hasta 1944: Ubu I, Ubu II, Ubu III y así, sucesivamente. Mi subconsciente había descubierto, sin ninguna duda, la presencia, en la atmósfera de esos extraños años, de unas figuras morales o físicas particularmente imponentes y propensas a proponerse, a imponerse; se las discernía, un poco por todas partes, en los mecanismos de nuestra sociedad convulsa. Nunca había tenido la intención de encontrarlas, ni tampoco de desmascararlas. Tenía una idea completamente distinta: con guijarros, con trozos de madera y mediante una composición de elementos, buscaba hacer nacer el sentimiento poético; no debía ser una naturaleza muerta, pero tampoco un hombre. Y fue un ser por encima de la vida; algo en cierto modo tabú, pero no exótico, un objeto médium para establecer una relación con la lejanía de la sensación y de la sensibilidad para abrir el espacio. Sin pretensión, pero con el sentimiento de la responsabilidad de los actos del pintor, he experimentado o sufrido la presión de las posibilidades plásticas y líricas: las proporciones y los números, la actividad de los colores, la simbología de las formas y de las líneas, la posibilidad, siempre latente, de alzar el diapason más allá de los hechos heterogéneos. Hay dioses que merodean a nuestro alrededor, accesibles y, al precio del simple esfuerzo personal, revelan a los hombres las grandes cosas del espíritu, de la virtud, del misterio, del paraíso y del infierno. Están dispuestos a tendernos la mano y la obra pictórica arrancada a pie de tierra constituye la posibilidad de alcanzar la altura suficiente.

Esta preocupación y esta disposición del espíritu abren camino a las realidades plásticas comprometidas con el espacio, capaces, quizá, de conducir hasta lo inefable. Ahí una forma que se aleja de la horizontalidad para expresar el volumen y para conducir (cuando el debate intuición-control que persiste durante todo el tiempo de fabricación de la obra ha tocado a su fin) a una especie de plástica pintada según las exigencias del lienzo (dos dimensiones) que, sin embargo, expresa la plenitud de un volumen según las exigencias del espíritu. Aparece así una estatuaria polícroma, capaz de manifestar su poder tanto en la modesta forma de un objeto que se puede sostener en la mano, como en la forma de un monumento que se yergue hacia el cielo o que actúa sobre los elementos de una arquitectura combinada para recibir sus favores.

Fig. 11: De dcha. a izda.: Fotografía de Ozenfant como piloto de carreras, 1910; Fotografía del rey Alfonso XII en el coche diseñado por Ozenfant, 1911.

Fig. 12.: Iglesia románica Saint Eloi en Andernos, bahía de Arcachon: Izda.: Le Corbusier, Boceto de la Iglesia, 1918; Dcha. Fotografía de la Iglesia.

Y en sus inicios será para le Corbusier a su llegada a París fundamental el encuentro con Amédée Ozenfant. Ozenfant, hijo de uno de los socios de la empresa de la que Hennebique también forma parte, *Ozenfant-Brassart-Hennebique*, heredará las participaciones de la misma a la muerte de su padre. Con esa herencia dispondrá del capital económico suficiente para que Le Corbusier desarrolle por fin sus ideas en la forma de un atelier para artista. **Fig. 11.**

Pero antes, los dos jóvenes se han conocido. Ozenfant, un personaje peculiar, como por otra parte parece frecuente en la época. Ozenfant aficionado a las carreras de coches llega a diseñar un prototipo para la Hispano-Suiza que en el salón de automóvil de 1911 se bautizará como el Hispano Alfonso XIII porque el prototipo llamará la atención del mismo Alfonso XIII, quien encargará un modelo. El mismo Ozenfant que en 1916 ha fundado la revista *L'Elan*, donde publica los sólidos filebianos cuando quiere hablar acerca de lo bello. Ozenfant quien cuando los alemanes hacen estallar su Big Bertha, aquel mortero de asedio de las industrias Krupp cuyo alcance supera los 90km, se encuentra en Burdeos. Estamos en junio de 1918. Fecha en que el joven Jeanneret le escriba una carta diciéndole que le ha encantado conocerle y que sus charlas le han servido para clarificar todo lo que desordenadamente se movía en su cabeza.⁵⁵ **Fig. 12.**

Y será en septiembre de ese mismo 1918 cuando reunidos ambos en Arcachon decidan escribir un libro *Après le cubisme* y planificar el día de su publicación para hacerlo coincidir con la inauguración de una exposición conjunta. Será allí durante una excursión a Andernos, cuando el joven Jeanneret reinterprete la realidad mediante su boceto de la iglesia románica de Saint Eloi. Una iglesia románica del s. XI construida aneja a las ruinas de una villa galo-romano del s. IV. La iglesia conformada mediante tres naves desarrollaba en su cabecera tres limpios ábsides. Imagen que en el siglo XIX se ve contaminada por un

⁵⁵Bosson, Vivecca *Le Corbusier, the architect who became a painter and sculptor* en *Le Corbusier, pintor y arquitecto*, Fonden til Udgivelse af Arkitekturstidsskrift, Dinamarca, 1995 p 25

Fig. 13.: Izda. Picasso, *Tres Mujeres*, 1908; Dcha.: Le Corbusier, *Le Port (de La Rochelle)*, 1919.

campanario. Le Corbusier limpia la realidad al recoger en su boceto la limpieza volumétrica del románico.

Será el 9 de noviembre de 1918, fecha en la que muere Guillaume Apollinaire, quien tras alistarse voluntario para la guerra es gravemente herido en ella, el día en que se presenta el manuscrito de *Après le Cubisme*. Un poco después, los mismos salones de Madame Bongard, aquellos que habían recibido al cubismo en plena guerra, mostrarán ahora la exposición de pinturas de los jóvenes pintores puristas. Diciembre de 1918, Galerie Thomas. **Fig. 13.**

Después en 1919 el joven Jeanneret pintará *Le Port*, el puerto de La Rochelle, que vemos en la figura, donde el cromatismo, las figuras y las formas nos recuerdan aquellos cuadros cubistas, pero más abstractos y jugando, como recomendaba Cézanne a captar los objetos cada uno desde diferentes puntos de vista.

A continuación en 1921 en la galería de Léonce Rosenberg *L'effort moderne*, vuelve a exponer junto a otros artistas como Ozenfant, Léger, Mondrian, Gris o Severini. Ya se presentan como cuadros del Purismo. Purismo en el que los objetos presentes en el cuadro se relacionan mediante el espacio entre ellos. Purismo que va a ir agrupando a los objetos, entrelazándolos, generando nuevos significados, nuevos planos del lectura. Purismo en el que algunos autores vieron paisajes, con vistas de edificios y sucesiones de arcadas en el estriado de los vasos y botellas, y plazas urbanas en los fondos de las botellas expresados, auténticas vistas urbanas, paisaje construido, arquitectura en la pintura.

Fig. 14.

A partir de aquí se inicia nuestro paseo, 1918, paseo por las obras de Le Corbusier y por las de otros, de la mano de lo intermedio, del intervalo del límite, de lo ambiguo, del espacio-tiempo y la cuarta dimensión, hacia lo indecible.

Si existe un representante que pueda detentar una preocupación constante por el espacio desde el espacio y hacia el espacio esa es la figura de Le Corbusier. Además como hemos visto en el capítulo precedente, cuando Henry-Russell Hitchcock ha de elegir un representante de aquello que se denominará Movimiento Moderno, lo va a encontrar sin ninguna duda en la persona de Le Corbusier. Y así lo deja escrito en su *Modern Architecture*, recordemos, cuando describe a Le Corbusier como 'el tipo característico de nuevo arquitecto', o

Fig. 14.: Fotografía de *L'Effort Moderne* durante la Exposición de 1921. Abajo a la izda *Naturaleza muerta* de Le Corbusier.

Fig. 15. Le Corbusier y Savina,
Naturaleza muerta, 1957

como 'aquel que ha desarrollado las posibilidades de la nueva estética en una forma más avanzada que cualquier otro'. **Fig. 15.**

Personalidad, la de Le Corbusier, que se desdibuja a través de sus nombres, Le Jeanneret-Le Corbusier, firmas que nos hablan de una personalidad caleidoscópica, multidimensional como lo es la realidad espacial que nos concierne en este apartado. Pintor y arquitecto que en la época no quería 'degradar' su prurito como arquitecto con el estigma de la bohemia del pintor. Pintor, pero también escultor, y diseñador y urbanista. Un verdadero representante de la polifacética esfera del arte. Un personaje que en sí mismo las reúne, las sintetiza, borrando los límites entre ellas, desdibujándolos, poniéndolos en cuestión, jugando con ellos como juega el artista, artista que como arquitecto resulta que *juega con los volúmenes* como si fuera un escultor. Y con la luz que es espacio-tiempo. Escultor que construye sus pinturas con el bretón Joseph Savina, del mismo modo que pinta en el espacio a través del color de sus arquitecturas. Pintor que en su cuadros habla de lo espacial de la escultura pero también de lo espacial de la arquitectura. Arquitectura que nos remite al paso del tiempo al proponernos sus paseos a través de ellas, paseos que podemos realizar también por sus pinturas como por sus esculturas, paseos *promenades* que, como la arquitectura árabe, nos retrotraen a la composición cinematográfica, pero no como espectadores sino como verdaderos protagonistas que se introducen en el espacio de la pantalla, atravesándolo, desbordándolo. Un espacio-tiempo que reúne en su polidimensionalidad el conjunto de las artes. Aquellas artes que como la arquitectura y la música, Le Corbusier nos lo dirá, se conforman mediante el espacio. Espacio sonoro en que se convierte la arquitectura cuando invoca a través de la *síntesis* y la *unidad* de las artes aquella resonancia acústica del espacio *indicible*. Espacio de la cuarta dimensión, espacio que nos espera, espacio por-venir que se manifiesta a aquel que lo merece. Esperamos participar en algo de ello.

Dos obras y dos textos y un motor de arranque entre sus pinturas y sus escritos, nos sirven de coartada. El arranque lo realizamos a partir de su famosa frase enunciada ya en su primera versión de *Vers une architecture* en 1923 y también en su *Précisions* de 1930: '*Le dehors est toujours dedans*' frase con la cual sentencia lo indiferenciado de la tradicional separación, delimitación entre el interior y el exterior, entre el dentro y el afuera. Una primera mirada a dicha sentencia nos indica que realmente todo puede considerarse un interior, siempre habrá un marco que delimite, estamos siempre dentro. Pero como señala astutamente J. Quetglás, existe otro nivel de lectura. La superficie de las propias palabras se desdobra y nos genera una superposición de significados que espacia el contenido. Otro plano, entonces, de interpretación resultaría como '*dedans il y a toujours le dehors*, esto es, algo así como que en un interior siempre está el exterior contenido, en el dentro siempre nos espera sorprendentemente el afuera.

La cuestión que nos planteamos es cómo se materializa ese '*entre*', ese punto ciego que resuelva lo paradójico de la frase que a su vez contiene una cosa y su contraria, la *coincidentia oppositorum* cusaniana. Utilizamos dos obras pictóricas en correspondencia, siguiendo la pauta de Quetglás. Por un lado su famoso cuadro iniciático de 1918 de *Le Cheminée* y por otro su *Nature morte aux nombreux objets* de 1923, aquel con el que decide dejar temporalmente

de exponer. En el primero podemos imaginarnos que nos encontramos en un afuera observando el espacio a través de su representación más significativa, la del cubo. En el segundo caso Le Corbusier sigue mostrándonos el mismo cubo pero desde una posición diferente. Si en el primer caso se trataba de una visión lejana, absolutamente pura, en el segundo, llevados de la mano de Le Corbusier, nos hemos podido acercar y estamos dentro del cubo, atendiendo a una visión cinética, mucho más táctil que visual. Podemos recorrer el cuadro, el cubo, podemos habitarlo, y el cuadro a su vez nos traslada la cornucopia de contenido que nos sorprende en su interioridad, porque nos ofrece el afuera interiorizado. Es bien sabido que Le Corbusier a lo largo de su vida retomaba los temas, y nos vamos a encontrar la evolución de esta última obra en varios momentos posteriores. El propio Le Corbusier nos informa del paso del tiempo a través de sus obras, la secuencia espacio-temporal de su propia producción. Y este mismo tema lo va a retomar desde el mencionado de 1923 pasando por 1944, 1949, 1952 hasta 1953. Vamos a poder ser testigos de cómo se produce la evolución en la propuesta de ese interior pictórico que contiene todo el afuera del mundo. Interior que encierra el afuera permitiéndonos su entrada, permitiéndonos su habitación. Y como en tantos otros interiores inmortalizados por la cámara fotográfica en la publicación seleccionada, intencionada de la imagen de su propia obra, vamos a poder ser testigos a su vez de cómo el mismo cuadro nos devuelve la mirada.

En paralelo se muestran dos obras de su producción que materializan esta lectura. Por un lado, la primera, en correspondencia con la imagen pura del volumen cúbico que nos muestra en *Le Cheminée*, su *Ma Maison*. En ambos, el cubo como volumen que irradia la luz anunciando el contenido inmenso que obra en su interior, ese contenido sorprendente de toda *boîte-à-miracles*. A su vez, observamos su juego, recreando con la dialéctica que aparece en todas sus composiciones en las que el ángulo recto y la curva conversan o el espacio plano y el profundo se solapan uno en frente del otro, en paralelo, como nos ha hecho ver agudamente Thomas Schumacher relatándonos la admiración que Le Corbusier sentía por esa dialéctica representada en el cuadro de *La Flagelación de Cristo* de Piero della Francesca. Así, ponemos en paralelo a la imagen de *Le Cheminée*, su primer cuadro, otra obra primera, esbozada no construida, o casi. *Ma maison*, como primera realidad arquitectónica estudiada de su sueño de casa, su proyecto no construido, proyecto dibujado a bordo del Massilia y que publica en su *Oeuvre Complète* en 1935. Casa que parece responder a los deseos y necesidades de un personaje como Le Corbusier, intermedio entre el artista y el habitante. Proyecto que, cómo aquel realizado para su madre al borde del lago Lemans, se va a generar primero para luego buscar su ubicación como nos muestra en sus bocetos. Proyecto que se modeliza drástica y claramente de manera dual, entre la forma prismática recta y la que incorpora las curvas, una formalización dialéctica que se nos muestra desde esa exterioridad de la visión lejana.

La segunda obra que proponemos dialogaría con aquel acercamiento que nos permite llevar a cabo al dejarnos ver la interioridad del adentro que contiene todo el exterior, todo el afuera. Proyecto que en contraposición a *Ma Maison* juega con la segunda lectura de la frase con la que iniciábamos la reflexión, *todo interior es un exterior*, todo dentro es un afuera. En este caso y a la som-

Fig. 16. De izda. a dcha.: Le Corbusier, Fotografía del corredor de la Unite de Marsella, 19 ; Le Corbusier, Fotografía del corredor de la Tourette; Le Corbusier, Fotografía de 24N.C. Las figuras del fondo juegan con las figuras del primer plano adoptando el mismo tamaño.

bra de una cubierta protectora, el interior del cubo nos vuelve a mostrar la cornucopia de objetos y se nos permite recorrer y habitar ese afuera interiorizado, ese adentro que es un afuera. *Dedans il y à toujours dehors*. Y confrontamos esa visión con la explosión de la volumetría que se nos hace exterior. O por mejor decir nos coloca en una situación próxima, háptica desde dentro del cubo, donde todo el interior es un exterior y viceversa. La obra que se elige para ello es el *Pabellón Zurichhorn* que le propone Heidi Weber como *casa del hombre*. Pabellón que se inicia ya desde su trayectoria original como Pabellón de las Exposiciones Itinerantes hasta su conformación como Pabellón del Hombre. La casa y el hombre dialogan en las dos obras elegidas como una reflexión 'entre' del espacio, pero no sólo. También están las artes, y su síntesis, y lo que las une que será el espacio, espacio-tiempo, cuarta dimensión, resonancia, fenómeno acústico, en fin, *l'espace indicible*, que remite al final al origen, porque no hay principio ni fin, y de nuevo la Acrópolis y como siempre el Partenón y desde siempre el cubo, aquel cubo que en su cuadro primero *Le Cheminée* nos irradiaba con su luz.

Y la tercera capa de este análisis nos la proporciona el universo de las palabras, mediante las cuales Le Corbusier especula con el pensamiento pero también con la imagen que significa las cuestiones citadas. Palabras expresadas entre 1946 y 1948 y cuya coda llega hasta 1960. Palabras como proyecto también de un texto. Texto que a su vez se desdibuja en el tiempo, desmoronándose, apareciendo por fragmentos. Textos caleidoscópicos y multifacéticos. Con infinitos títulos, todos los que responden a sus significados. *L'espace indicible*, como *Unité*, como *Ineffable space*, como *espace au de-delà des mots*, como una *recherche patiente*. Todo ello lo veremos a continuación. **Fig. 16.**

Fig. 1. Le Corbusier, La dialéctica de la Medusa-Razón y sentimiento

0010 EN EL INTERVALO DEL LÍMITE

Un acróbata no es una marioneta

Dedica su vida a actividades

en las que, en perpetuo peligro de muerte,
realiza movimientos extraordinarios
de dificultad infinita, con disciplinada
exactitud y precisión... libre
de romperse el cuello y los huesos y
de accidentarse.

Nadie le pide hacerlo.

Nadie le solicita gratitud.

Vive en un mundo extraordinario, el del acróbata.

Consecuencia: ¡ciertamente! El hace cosas
que otros no pueden.

Consecuencia: ¿por qué las hace entonces?
otros se preguntan. Está alardeando;
es un bicho raro; nos aterroriza; nos da pena;
es un plomo¹.

Curiosamente como Picasso con los saltimbanquis, o como Cézanne con los hombres del circo, a Le Corbusier le atrae la personalidad de los acróbatas, personajes circenses en los que encuentra la libertad del artista, la ausencia de prejuicio y de temor ante el peligro, el riesgo.

Y la paradoja la encontramos en que tanto el saltimbanqui, como el acróbata, personajes ligados a lo circense podríamos asociarlos a individuos para los que el tema residencial tiene más que ver con el tránsito, con el viaje, con el nomadismo que con una permanencia en el lugar. Y aquí tenemos a uno de los arquitectos que posiblemente revolucionó más el tema residencial en la primera mitad del siglo 20 o que al menos marcó muchas de las rutas, apostando por la imagen vital del acróbata. Aunque probablemente el riesgo, el carácter intrépido, la audacia, haya de encontrar su refugio en algún momento de estabilidad en el habitar del hombre. Y entonces diríamos como Baudelaire:

¿Quién de entre nosotros, en las largas horas de ocio, no ha encontrado un delicioso placer en construirse un piso modelo, domicilio ideal, un *rêvoir*?²

Entonces, lo que nuestro personaje habría efectuado en su trayectoria, no sería otra cosa que esto, concebir el habitar ideal, la casa para el hombre con espíritu nuevo, el hombre de la modernidad. Quizás incluso, eso es lo que hizo durante toda una vida. El espacio en el espacio. Un espacio dentro de otro. Un espacio y otro. Un espacio frente a otro. **Fig. 1.** En cualquiera de los casos la cualidad de

¹ **Acróbata.** Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, p. 197.

² Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes. Histoires grotesques et sérieuses par Poe*, Ed Crepet Paris, 1937 p 304. Citado por Benjamin, Walter en *Libro de los Pasajes*, Ed Rolf Tiedeman, Akal SA, Madrid 2004, p 245.

dicho espacio iría conformada por las relaciones que en cada caso la partícula que los liga, en-dentro-y-frente, etc., es decir, la partícula que los *relaciona*, la partícula '*entre*' un espacio y otro, establece.

La dialéctica

Como en aquellos idiomas en los que la ausencia de derivaciones temporales en las formas verbales hace que el sentido se adquiera a partir del contexto en que las palabras se producen. Así un pasado frente a un presente, una persona frente a otra, etc. Así la arquitectura, como defenderán muchos de los hombres vinculados a la Modernidad vendrá determinada por el espíritu de los tiempos. Y el espíritu de la Modernidad, respecto a la arquitectura soslaya la dialéctica propia de los tiempos precedentes. La asociación de lo arquitectónico con una especie de extracción del espacio natural, diríamos, el afuera, para obtener un lugar protegido, diríamos un adentro, resulta probablemente una realidad incontestable a lo largo de la historia. Es por ello que muchos autores han encontrado en la dialéctica entre ese adentro y esa afuera la realidad arquitectónica, en el diálogo entre el interior y el exterior:

La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio³.

Esto nos dice Robert Venturi en una parte de su *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Y otro autor como Sigfried Giedion se atreverá a clasificar la historia de la arquitectura justo en base a esa relación entre interior y exterior⁴. Hasta el Panteón, es decir, Sumeria, Egipto o Grecia, la arquitectura es concebida, según él, como un objeto situado en el espacio natural ilimitado, lo que determinará su concepción desde su exterioridad, como imagen, como forma, como volumen en el natural. Por otra parte, y con el Panteón como piedra de toque, Giedion contempla el arranque de una producción arquitectónica concebida fundamentalmente como interior, como espacio vaciado, espacio interior circunscrito. Para finalmente, y de la mano de la Modernidad, encontrarnos con que la arquitectura lo que planeará será lo relacional entre interior y exterior. Gracias a la transparencia y la simultaneidad, se produce la interpenetración de interior y exterior en una concepción espacio-temporal de lo arquitectónico. Esto que así lo enuncia Giedion, vendrá denominado por otros como la consecución de una especie de '*espacio fluido*' en el que la ambigüedad de los términos interior y exterior sea tan insoslayable que su definición acerca de si es esto o lo otro se convierta en una especie de indecible. Y lo nuclear entonces, será, desde nuestro punto de vista, el apoyo precisamente en el territorio *intermedio* que abre la

³ Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1978, p 139.

⁴ Nos referimos al contenido de Giedion, Sigfried, *La arquitectura, fenómeno de transición*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

ambigüedad de los términos. Y así lo podemos entender si prolongamos la cita anterior del mismo texto de Venturi:

Estas fuerzas interiores y ambientales [fuerzas de uso y de espacio] son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo.⁵

Texto en el que encontramos, de nuevo, la dialéctica de las caracterizaciones, el juego entre opuestos, o si no tanto, entre términos que tradicionalmente han servido de enclaves de significación colindantes. Esto es, conceptos que organizaban las categorías de las cuestiones desde su puesta en escena del uno frente al otro. Y en el terreno intermedio, en el *entre*, encontrar su aplicación. Entre lo general y lo particular, entre lo genérico y lo circunstancial. Y ahora resulta que si la arquitectura se va a dar en el encuentro de aquellas fuerzas interiores que enuncia Venturi, lo que ocurre es que aquellas fuerzas navegan paradójicamente, no solo entre dos aguas, sino en las dos aguas a la vez. Son una cosa y la contraria, (x) y (no-x), haciendo la salvedad de que, probablemente respecto a la significación de las palabras, la cosa no es tan estrictamente matemática y de por sí la palabra y su contenido presenta, de forma natural, un espacio de frontera bastante amplio. O lo que es lo mismo, los campos de significación no se pueden representar mediante figuras nítidamente delineadas y, posiblemente gracias a la borrosidad de sus lindes, a los poros que ofrece su contorno, su significación se desborda como el líquido en el tonel de las Danaides. Y con ello, no solamente se produce la contaminación de los lindes y la riqueza de significación, sino que además se abre el camino al poder de reminiscencia de elementos que ni siquiera concurren de forma simultánea ni mantienen una presencia física colindante. Y esto, es lo que ocurre con ese muro con el que Venturi identifica la arquitectura. Y nosotros destacamos que la identificación de la arquitectura en Venturi no está en un lado o en otro del muro, sino entre medias de un lado y otro, justamente en el espacio intermedio entre un lado y otro, simbolizado a través de la imagen de ese muro.

Aldo van Eyck dice algo parecido cuando señala:

La arquitectura debería concebirse como una configuración de lugares intermedios claramente definidos. Esto no implica una transformación continua o un aplazamiento interminable del lugar y la ocasión. [...] En su lugar la transición debe articularse por medio de lugares intermedios definidos que permiten el conocimiento simultáneo de lo que es significativo al otro lado. Un espacio intermedio en este sentido proporciona el terreno común donde las polaridades conflictivas pueden ser fenómenos gemelos⁶.

Desde nuestro punto de vista, ese muro que para Venturi es la arquitectura podría reconocerse como ese espacio intermedio de van Eyck desde el cual todo espacio arquitectónico adquiere una significación. Y una significación que como

⁵ Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Op. Cit. 139.

⁶ Van Eyck, Aldo, *Architectural Design* 12, vol XXXII, diciembre 1962, p 602.

señala Aldo van Eyck, da entrada a la paradoja de que polaridades conflictivas, miembros de una dialéctica tradicional, puedan convertirse en fenómenos gemelos. Nosotros abundaríamos en la idea: no sólo que se conviertan en fenómenos gemelos sino que tales polaridades, (x) y (no-x), concurren en un mismo fenómeno, dando lugar al acontecimiento arquitectónico. Acontecimiento que, paradójicamente, navegando en el terreno ambiguo de las polaridades en conflicto, mediante su desbordamiento, permite la convivencia y la connivencia de aquellas cuestiones que tradicionalmente, o si queremos, académicamente como diría Le Corbusier, se han presentado como opuestas.

Y en ese terreno de dialéctica entre opuestos encontramos los comienzos de la Modernidad. Unos comienzos en los que Le Corbusier resulta un personaje fundamental. Y Le Corbusier, en sus comienzos navegará entre la Francia de su idioma materno (nace en el área francófona de Suiza) y la Alemania a la que su maestro L'Eplattenier le envía a estudiar los avances técnicos en el diseño y en la industria y que le permitirá conocer los fundamentos de la Werkbund. Y en esa época entre la primera década y la segunda del siglo XX, el mundo que tiene delante, lo que ofrece es una serie de 'polaridades conflictivas' muchas veces asociadas a su contexto. Un abanico dialéctico tal nos lo ofrece Juan José La huerta cuando nos describe la naturalidad con que Le Corbusier absorbe el tópico pensamiento reaccionario francés frente a la cultura alemana de esos años⁷. Una realidad caracterizada por esa dialéctica Francia –Alemania que se visualiza mediante parejas enfrentadas: clasicismo frente romanticismo, orden frente a anarquía, claridad meridional frente a brumas, certeza del número y la proporción frente al pensamiento abstracto, medida frente a argumento, forma frente a color, ritmo frente a melodía, mediodía frente a crepúsculo, síntesis frente a análisis, lo colectivo frente a lo individual, en fin, el triunfo de lo greco-romano frente a lo bárbaro anunciado junto a Amédée Ozenfant en su *Après du cubisme* o si se quiere el 'émouvoir' lecorbuseriano frente a la *Produktion* y la *Salichkeit* germana, donde el término arquitectura se sustituye por construcción y donde la arquitectura no tiene nada que hacer con el arte porque su única belleza ha de adquirirla en la satisfacción funcional de sus objetivos y requerimientos.⁸

Sin embargo para Le Corbusier la arquitectura siempre va a ser algo más que pura construcción y es ese plus el que la cualifica como arte. Siempre en contra de los que él denomina los utilitaristas bárbaros,⁹ defenderá la situación relativa de la arquitectura, su posición *entre*: entre el arte y la vida, entre el hombre y la técnica, entre lo general y lo individual.

Y si en el ámbito centroeuropeo recibe críticas por su defensa de la arquitectura como arte en revistas revolucionarias como *Disk* o *ABC*, paradó-

⁷ Lahuerta, Juan José, *El año de Stuttgart*, recogido en Roth, Alfred, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colección de Arquitectura 31, COAT de Murcia, Murcia 1997, p 130.

⁸ Y así lo defenderá Teige, Karel en su artículo *Konstruktivismus a likvidace 'umění* en la revista *Disk* en 1925.

⁹ Y que identificará con les Slaves et les Germains, con aquellos que como él dice en su *El Arte decorativo de hoy* han envenado la arquitectura con ese gusto muniqués, personajes que aparecen en las revistas *Disk* o *ABC* en torno a la figura de Karel Teige, Mart Stam, El Lissitzky, Hans Schmidt o Hans Meyer.

jicamente, será más alabado en revistas 'tradicionales' como *Cashier d'arts* y *L'architecture vivante*. Así, podemos encontrarnos con que Christian Zervos, quien en 1923 había denostado su producción pictórica expuesta en el Salón de los Independientes y en la galería *L'Effort Moderne* de Léonce Rosenberg como 'cuadros de sanitarios', es quien, a la vez en 1926, en un artículo en *Cahiers d'Arts* titulado '*Lyrisme contemporain*' sentenciará que la belleza de lo útil finaliza con su uso, mientras que la belleza de la arquitectura es lírica y perdura eternamente. Presupuestos próximos a los defendidos por Le Corbusier. Frente a la provisionalidad y lo pasajero propio de lo útil opondrá lo eterno y trascendental de la arquitectura.

Ello lo vamos a encontrar en el artículo que Le Corbusier publica en el número de otoño-invierno de 1927 en *L'Architecture Vivante*, pero que había aparecido previamente en mayo y en alemán en la revista *Europäische Revue*. Se trata de su escrito "*Où est l'architecture?*". En él Le Corbusier nos presentará el estado de la cuestión. Superado el naturalismo del 1900 y la obsesión por las artes decorativas de 1925, la máquina pone en su sitio las cosas. Se trata de producir y la producción se optimiza mediante la organización. No por nada a juicio de Le Corbusier la fuerza del cubismo está justamente en la estructura. Pero al mismo tiempo Le Corbusier pone de manifiesto lo que en su opinión expresa la debilidad del cubismo, su falta de osamenta, y ante esta carencia, en opinión de Le Corbusier, el error que se comete es imputarle un esqueleto que no tiene, que no le pertenece. Por eso Le Corbusier, en esta época, estará convencido de que está abocado a la crisis y por eso debemos entender que es superado por el purismo. Es curioso que la fecha en que Le Corbusier encuentra derrotado al cubismo coincida con la fecha del armisticio, año de la publicación de *Après du Cubisme*. Y en su defensa del purismo, aun considerando al cubismo un callejón sin salida, valorará de forma positiva tanto la capacidad de selección de los objetos como lo que denomina una asociación fatal entre ellos, o dicho de otro modo, el *juego fatal de relaciones* que se establecen entre los objetos mediante el cubismo: 'De toutes les écoles récentes, le cubisme seul a pressenti l'avantage du choix d'objets sélectionnés et de leur association fatale' Mas adelante veremos sin embargo su reconocimiento al valor arquitectónico del movimiento cubista.

En el artículo que mencionábamos, '*Où est l'architecture?*', Le Corbusier nos revela cómo entiende que Alemania ha transitado desde el sentimentalismo impresionista caracterizado por el individualismo al puro utilitarismo, ayudado por una interpretación del cubismo basada sólo en el aspecto geométrico. Si el utilitarismo está asociado al ámbito centroeuropeo alemán, el cubismo es radicalmente francés, casi diríamos mediterráneo. Y por medio del cubismo, la crítica francesa entenderá que las aportaciones atribuidas por tal situación serán la geometría, el esqueleto, la estructura, los medios plásticos y la emoción intelectual. Cinco cuestiones que curiosamente podríamos asociar a aquella clasificación que luego veremos que hará Le Corbusier respecto a sus cinco puntos, los tres primeros más tendentes a asociarlos con la búsqueda de la técnica pura (geometría, esqueleto y estructura) y los dos segundos con la libertad en la técnica (medios plásticos y emoción estructural). Esos serán los cinco puntos que según la crítica francesa se encuentran en el cubismo como propuesta espacio-temporal del cuadro. Y en ellos encontramos dos frentes, el referido a

lo sentimental por un lado y aquel que invoca el orden y lo absoluto por otro. Frente al orden y lo absoluto el valor de lo sentimental.

La cuestión radica en conmovér, pero no ya con la realidad natural, sino con la producción plástica, con los poemas de la época moderna. De este modo, si la arquitectura debe componer poemas, debe de igual modo que aquellos emocionar. Y ¿por qué emocionan los poemas? Los poemas son capaces de emocionar porque 'han desbordado el estrecho límite de la figuración directa y se manifiestan a través del *juego de relaciones*, de las proporciones, de las cantidades, ordenados, vertebrados, como organismos creados por el espíritu de los hombres, una especie de dioses fabricados por los hombres: grandes poemas, gran lirismo'¹⁰. Y cuando creamos, discernimos lo que creamos, comprobamos y somos conscientes de nuestro libre albedrío, por eso crear es sentirse libre y ahí es donde está la arquitectura. Una arquitectura que en esta época (1927) está ensimismada intentando hacer análisis de sí misma. Un análisis que para Le Corbusier tiene el peligro de parapetarse tras la racionalización o la industrialización absolutas. El procedimiento ha sido el abandono de la arquitectura de templos y palacios en pos de una arquitectura antaño reservada a concepciones anónimas, la arquitectura doméstica, la arquitectura de la casa. Casa que Le Corbusier en esta época concebirá como una *machine à habiter*, casa no vinculada a una geografía sino a todas, en la medida en que es una casa para el nuevo espíritu de los tiempos, un espíritu que es de corte internacional, que no radica en este lugar o en este otro porque obedece a lo más profundo del individuo. Casa que el arquitecto concibe imitando la labor del ingeniero, esto es, deteniéndose no sólo en el carenado de la carcasa sino atacando su 'verdad esencial', su organización interna. Pero su funcionamiento ha de atender no solo a las cuestiones fisiológicas, comer, dormir, etc., sino también a las estéticas, aquellas que atienden a un 'no servir para nada', aquellas que hablan del puro deleite, del gozo que el hombre libre manifiesta. Y esto es lo fundamental de la máquina de habitar en que Le Corbusier convierte la casa, en que es una máquina 'sentimental', es una máquina que contempla y contiene también la esfera de lo estético, la vinculación con lo artístico. Porque 'el arte es inseparable de la acción humana', 'un manifiesto individual de libertad', a través del cual 'el hombre se siente existir'¹¹. Y la propuesta de su poema viene de la mano de la enunciación de una serie de principios básicos. Los dos primeros fundamentan la casa como pieza que se ubica en cualquier lugar, como pieza que permite la eliminación de jerarquías y que recompone en su posarse la toma de posesión del lugar a través de la cubierta. Se trata de los puntos [tejado-terraza-jardín] y de [la casa sobre pilotis] desarrollados inicialmente en la revista *Almanach d'Architecture moderne* y en *Calendrier d'Architecture*. Después como una propuesta que se hace a la estandarización como *Petit contribution. Appel aux industrielles*, nos encontraremos el punto de la [ventana apaisada-corrida] que, como más adelante veremos, constituye mucho más que una simple propuesta

¹⁰ Le Corbusier, *¿Dónde está la arquitectura?* Recogido en Roth, Alfred, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colección de Arquitectura 31, COAAT de Murcia, Murcia 1997, p 14. La cursiva es nuestra.

¹¹ Op. Cit. p 21. Volveremos a encontrar esta idea vital respecto a la existencia en lo que denomina la toma de posesión espacial en su texto *Le espace indécible*.

tecnológica en la envolvente edificatoria. [La supresión de la cornisa] será el punto siguiente que desde nuestro punto de vista concentra la eliminación de todo el repertorio académico resumida en esta supresión que enunciará en su famosa conferencia en la Sorbona en 1924. Y si Le Corbusier asocia estos cuatro presupuestos presentes en este texto al *análisis* que la arquitectura contemporáneamente se encuentra efectuándose a sí misma a través de los arquitectos de la época, a la búsqueda de la técnica pura, los dos siguientes tendrán que ver con la demostración de la ansiada libertad: [la planta libre] y [la fachada libre]. Propuestos ambos en distintos números de *l'Architecture Vivante*, hablarán ambos de la consecución de ese poema arquitectónico de modernidad. Y ahora, en 1927, Le Corbusier se postulará como un defensor del poema '*hecho de palabras sólidas con un sentido definido y agrupadas en una sintaxis clara*'¹². Cuestión ésta que con el andar de los tiempos irá evidenciando la borradura de aquella solidez definitoria y le irá convenciendo de la incapacidad de las palabras de atender al sentido de lo arquitectónico, aquel sentido 'inexpresable' que enunciará en su posterior *Le espace indicible*.

Por eso encontramos, en buena parte de su obra, esa dialéctica entre uno y otro, un cuadro compuesto a base del diálogo de dos, como cualquier diálogo que se precie. Una dialéctica cuya imagen se ilustra nítidamente con aquel dibujo de la medusa en que razón y sentimiento se ponen frente a frente. En la imagen (Fig 02) se muestra una serie de cartones para tapices que reflejan esto.

A partir del paréntesis que en cierta medida supone la etapa bélica que se inicia en 1939, será habitual que Le Corbusier revise su pinturas desde otras técnicas. En el caso del textil, encontramos que Le Corbusier halla en su técnica un nuevo recurso. Si sus pinturas murales se podían, entre otras cuestiones, asociar a la permanencia subyacente en ellas, en lo textil, Le Corbusier registra el nomadismo que ha podido observar en sus viajes alrededor del mundo, pensemos en Argel. No por casualidad denominará a sus obras en tapiz los '*mural-nomad*' y se referirá a ellas como una nueva puerta que se le abre a su incansable investigación arquitectónica. Una puerta que nos habla de la configuración espacial a través de lo intermedio, en este caso la imagen congelada y vibrante en su presencia, ligada a lo efímero en el textil texturado del tapiz nómada. Respecto a su capacidad poética en los interiores de sus casas confesará a Pierre Baudoin en carta:

By means of its texture, material, the reality of its execution, it brings its own warmth to an interior¹³.

Y a Oscar Niemeyer:

I have found in tapestry an outlet for one aspect of my research into wall surfaces; one where my vocation as a painter finds true architectural nourishment.

¹² Le Corbusier, *¿Dónde está la arquitectura?* Op. Cit. p 22.

¹³ Cohen, Jean-Louis, *A journey through the Modern World: The Life and Work of Le Corbusier*, recogido en *Le Corbusier's Secret Laboratory. From Painting to Architecture*. Ed Hatje Cantz Verlag, Germany 2013, p 84

Fig. 2. El arte, para Le Corbusier es el producto de la ecuación *Razón-Pasión*¹⁴, donde la razón busca los medios y la pasión arrastra hacia un camino. Desde ese origen fundamentalmente dialéctico, es fácil entender que el juego de contrarios sea habitual en su repertorio: luz-sombra, sol-agua, masculino-femenino, sol-luna, tierra-agua, abierto-cerrado, alto-bajo, naturaleza-artificio, vacío-lleno, interior-exterior, día-noche, vid-muerte y de ese juego nos hace partícipes en su arquitectura. Juega con nosotros por medio de los recorridos por los que nos conduce a través de su arquitectura, en tránsito, nos hace girar a derecha y luego a izquierda, luego ralentizamos nuestra marcha al ascender sobre un plano inclinado, que nos va introduciendo lentamente en la siguiente escena, es posible que al fondo se nos insinúe un balcón al que nos aproximamos, nos asomamos, volvemos a girar sobre nuestras huellas y seguimos, etc. Nos obliga a danzar como en el *choros* que nos construye como si fuéramos Ariadna o los jóvenes troyanos siguiendo al pie de la letra su ritual. Y domina, como si fuera una técnica cinematográfica, el ritmo de la acción, ahora prolongada como si fuera una narrativa filmada a la clásica desde un punto de vista lejano, ahora un momento brusco de unos segundos donde nos sorprende con un efecto contrario, pura dialéctica, *stacato*, después recupera de nuevo el tiempo laxo de lo narrativo. Los encuentros de contrarios los describe bien Josep Quetglás cuando nos describe los detalles que en las fotografías de la *Oeuvre Complète* aparecen de la villa Savoye, por ejemplo: 'En la titulada "*Le vestibule d'entrée*" dialogan entre sí tres parejas de opuestos, a una misma escala. La primera pareja está formada por la mesa rectangular y el recorte circular en el forjado, sobre la escalera, al fondo; la segunda pareja es la rampa longitudinal y la escalera circular; la tercera pareja es la columna de sección circular y el pilar de sección cuadrada'. **Fig. 3.**

Y en la imagen del segundo piso dice Quetglás: '(...) El principio compositivo básico sigue siendo el acoplamiento de opuestos. En la fotografía "*Du salón, on a le soleil qui vient par le jardin suspendu*", puede imaginarse bien esa colocación pareada del salón junto a su doble transfigurado, la terraza-jardín'.

'El ventanal corredero se mantiene entre ambos, como un espejo, invirtiendo las figuras: la ventana de cristal claro del salón interior se transforma en la oscura ausencia de cristal del exterior; las franjas oscuras de la pared, sobre y bajo la ventana, en el interior, se invierten en las franjas blancas de la misma posición, en el exterior; el cielo raso oscuro del interior equivale al cielo raso ausente del exterior. Quien mejor sugiere y estimula a la comparación entre ambos salones, el literal y el transfigurado, es el doble tapiz que hay al lado y lado del ventanal corredero. Dentro, el tapiz es literal, es una alfombra sobre el suelo, que finge en su tejido, como hace toda alfombra desde su origen, un jardín; fuera, el tapiz es figurado: se trata de un "verdadero" jardín, plantado de flores, que simula la vegetación figurada de un jardín original. El gran ventanal corredero se convierte, así, no tanto en una simple balanza de disimetrías visuales, sino en un dispositivo capaz de enrarecer los contrastes virtuales, induciendo un movimiento espiral de transformaciones que convierten al lugar en un *espa-*

¹⁴ Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Colección Poseidón, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1999, p 90

Fig. 2. Le Corbusier. Bocetos para tapices, 1940-1942

Fig. 3. Le Corbusier. Villa Savoya .
Poissy. *Le vestibule d'entrée*. 1927.

cio de más de cuatro dimensiones, donde la quinta es tanto la memoria como el delirio asociativo'.

Pero son contrarios no que se sintetizan sino que coexisten, universos paralelos que coinciden en tiempo y lugar, comparten el espacio n-dimensional. No se fusionan para reconvertirse y renunciar cada uno a lo que deben para encorsetarse en el espacio tridimensional, sino que ambos coexisten sin renunciar a nada y en su coexistencia armónica conciben su n-dimensionalidad. **Fig. 4.**

Ese gusto por las composiciones dialécticas será muy querida por Le Corbusier. Así, se puede entender bien su obsesión con la composición pictórica dialéctica de determinados cuadros. Entre ellos, *La flagelación de Cristo* de Piero della Francesca por el que Le Corbusier estaba fascinado, como Jerzy Soltan, socio de Le Corbusier, relató en su momento: 'Pasaba largas horas analizando la composición de la pintura y estaba emocionado por descubrir que las líneas de perspectiva a lo largo de los bordes del pavimento que limita el espacio edilicia se encuentran en ángulo recto en el punto inferior de la composición'¹⁵. Pero el cuadro contiene muchas otras cosas.

¹⁵ Schumacher, Thomas, *Deep Space – Shallow space*. Publicado originalmente en *Architectural Review* N° 1079, Londres, 1987.

Fig 4. Le Corbusier. Villa Saboya .
Poissy. *Du salón, on a le soleil quiie
vient par le jardin suspendu.* 1927.

De este modo, si volvemos a la publicación del texto “Où est l’architecture?” efectuada en 1927 en la revista citada anteriormente, la imagen que lo ilustra es del todo consecuente. Se trata de un boceto de su proyecto que nos muestra el acceso al Secretariado de la Sociedad de Naciones de Ginebra. Un boceto en formato muy apaisado, en línea con los diseños de *fenêtre en longueur* que propone, un formato panorámico que recuerda los panoramas que se pueden extraer de tantos viajes realizados en barco, en trasatlántico o en dirigible. Como si estuviéramos bajo la protección de un alero en la segunda cubierta del barco y visualizáramos el paisaje mediante la secuencia casi diafragmática de cada paño enmarcado por los sutiles postes de soporte. Y así el panorama, fragmentado en pequeños rectángulos que lo enmarcan, es contemplado como una secuencia lineal y continua. Una percepción muy próxima a la que se podría experimentar desde cualquiera de sus obras a través de sus bandas de *fenêtre en longueur*. Y en el boceto, como en el cuadro de Piero della Francesca, encontramos esa potencia dialéctica de dos ambientes, uno próximo, otro lejano, en los que los recursos de la perspectiva lineal renacentista hacen su juego. Y esto que tanto Juan José Lahuerta¹⁶ como Thomas Schumacher nos muestran,

¹⁶ Lahuerta, Juan José, *El año de Stuttgart*, recogido en Roth, Alfred, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Op. Cit. p 97.

lo podemos recorrer en la obra de Le Corbusier a través de sus bocetos de sus diseños, de sus pinturas y de su forma de mostrarnos su arquitectura a través de las fotografías fuertemente controladas por él mismo. Un juego dialéctico entre una parte del cuadro más superficial y otra más profunda, una alude al momento contemporáneo a la creación de la obra en la que apreciamos la figura del mecenas y la otra a un pasado que escenifica la cuestión bíblica; en una, más profunda, quedan plasmados los recursos de la perspectiva renacentista que indican explícitamente la profundidad a través del pavimento, de la serie de columnas y del casetonado de los cielorrasos, y en la otra en la que siendo una escena próxima, la profundidad se insinúa por el solape de imágenes tras los personajes. En el caso del boceto de la entrada al Secretariado, podemos observar la dialéctica de la composición entre la derecha y la izquierda, en la que Le Corbusier nos deja libre nuestro paso por ella libre en un espacio intermedio entre dos líneas de soportes. Y en la derecha descubierto, el espacio se dispersa en la vertical y el recurso a la fuga en profundidad es potenciado a través de las líneas del pavimento y por el tránsito de los automóviles; sin embargo a la izquierda, el espacio próximo se mantiene a cubierto bajo una marquesina longitudinal en profundidad de la que destaca su sombra sobre nosotros. Y en este caso el espacio se escapa en la horizontal y la profundidad queda marcada por la apertura que marca la organicidad de las líneas que componen el paisaje, que nos muestra la vista hacia el lago y las colinas de la orilla de en frente. Es aquí donde el ángulo de fuga nos permite ver la secuencia de soportes que va gestionando la composición de la vista de forma similar a la panorámica a cubierto en la plataforma de un buque. **Fig. 5**

Pero la dialéctica del boceto es más amplia. Contempla también el encuentro entre el mundo de la máquina a la derecha, a través de la tecnología, y la dinámica del desfile de coches que podríamos asociar a la Alemania de la época, la organizadora de la colonia de viviendas para la Werkbund que dirigirá Mies van der Rohe y para la que Le Corbusier presentará sus dos propuestas residenciales en las que la imagen del espíritu de la época coincide con la pauta en este boceto mediante el efecto poderoso y perspectivo de la trama fugada hacia el horizonte en el suelo, ese plano horizontal sobre el que también ruedan los vehículos. En la otra mitad, bajo cubierta, protegidos por la marquesina, somos capaces de divisar el paisaje, paisaje. Paisaje que nos muestra siempre enmarcado por la secuencia de los soportes de la marquesina. Paisaje que nos retrotrae al ámbito de la naturaleza, quizás al ámbito mediterráneo propio de la lección de Roma, al ámbito del espíritu de eternidad. Paisaje y máquina, técnica y arquitectura, época y eternidad se nos enseñan dialécticamente a través de la composición dual tan querida por Le Corbusier. Si en una es el suelo el que nos conduce, en la otra el techo bajo el que discurrimos guía nuestro camino. En cualquiera de los casos, una imagen muy parecida a la que podemos obtener imaginándonos viajando a borde de un paquebote. Son imágenes de exteriores que se interiorizan, el exterior se ordena, se organiza a través de la imposición de un marco construido a base de elementos ortogonales, por medio de la horizontal y la vertical se nos ordena y organiza la profundidad y, en ambos casos, la fuga contribuye a incorporar el dinamismo propio de la variable temporal. Son

PALAIS DES NATIONS, GENÈVE, 1927. - V. PL. 20 A 26.

L'entrée du secrétariat est un quai.

1921

Transatlantico Paris

La barquilla de un dirigible

Fig. 5. Piero della Francesca, *La flagelación de Cristo*, 1444-1469, 59 cm x 82 cm, Palacio Ducal de Urbino, Italia. Le Corbusier, *L'entrée du Secrétariat est un quai*, boceto para el Palacio de las Naciones de Génova 1927-28. Le Corbusier, Fotografía del Trasatlántico París publicada en *El Arte Decorativo de Hoy*, 1925. Grabado representando la barquilla de un dirigible. Fotografías tomadas por Le Corbusier 14-27 de Agosto de 1936 a bordo del SS Conte Biancamano en su segundo viaje a Sudamérica.

imágenes que captaremos moviéndonos, recorriendo la *promenade* que la vista nos invita a realizar. Espacio y tiempo se arquitectonizan.

El ser humano tiene tendencia a extraer de imágenes yuxtapuestas una unidad. Anécdotas varias dan fe de esta tendencia como esta adivinanza tomada del folclore popular: “El cuervo volaba, mientras un perro estaba sentado sobre su cola. ¿Cómo puede ser?” La primera tendencia inmediata, irreflexiva conduce a la unión de la imagen de cuervo y del perro en una unidad, lo que arriba en una incongruencia. Es un lapso temporal después, cuando se produce la lectura correcta mediante la separación de una escena y otra y que nos hace ver que efectivamente el perro estaba sentado sobre su propia cola mientras el cuervo volaba. Lewis Carroll asoció esta cuestión al lenguaje inventando el término ‘palabra *portmanteau*’ palabra que inconscientemente uno forma como combinación de dos que quedan fusionadas, por ejemplo enfurecido y furioso como *enfurioso*. Un maestro en tales cuestiones va a ser James Joyce con su *Finnegans Wake*, tan difícil por esa razón de traducir a cualquier otro idioma que no sea el original en que está escrito. Porque la fusión se realiza mediante la forma del lenguaje, mediante su exterioridad dando lugar a una interioridad nueva que fusiona los significados de origen. Con esta idea en mente nos preguntamos qué unidad extraería Le Corbusier de la imagen dialéctica de *La flagelación de Cristo* de Piero della Francesca en la que se yuxtaponen dos escenas paralelas que hablan de dos ambientes espaciales distintos. Uno como interioridad y visión lejana, otro como exterioridad y visión cercana. Aunque contradictoriamente, la escena que aparentemente vemos más lejana, la interior nos habla probablemente desde una cercanía más próxima, aquella que uno experimenta en un interior donde nuestro horizonte queda próximo, limitado por el contorno de dicho interior. Sin embargo la que en el cuadro nos queda más próxima debería ser la más lejana dado que un exterior permite, incluso en este caso en el que el exterior no es un natural sino un exterior construido, artefacto ‘urbano’, un horizonte en la lejanía, en profundidad. No deja de ser la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante un empalme como si de un montaje cinematográfico se tratase. Y lo que es claro es que el resultado no es la suma de las dos sino la creación de una nueva. Esto ocurre en Le Corbusier, tanto como en Piero de la Francesca. Es el intermedio de las dos lo que se genera, ni una cosa ni la otra sino las dos a la vez, simultaneidad. Y esto lo encontramos en múltiples ejemplos en Le Corbusier como los que se muestran en la figura.

Fig. 6

En el cuadro de *La flagelación* veíamos el dialogo expuesto entre un tiempo pasado y otro contemporáneo, entre la presencia del mecenas y la realidad histórica a través de la dialéctica que se produce entre el espacio profundo y el espacio superficial que la ventana del cuadro nos ofrece. Y asimismo esas dialécticas se ven contaminadas por una profundidad que en el uso de los recursos de la perspectiva lineal se nos acerca, y una superficialidad que, operando mediante la yuxtaposición de imágenes, una casa, una torre, una masa vegetal y el cielo, abre el espacio hacia la lejanía. En las figuras que acompañan esta imagen se nos presentan cuestiones parejas en la propia dinámica de Le Corbusier. En la *maison-atelier de Ozenfant* encontramos de nuevo esa dialéctica entre lo profundo y lo superficial. En este caso se nos acerca el volumen de la biblioteca a la izquierda, *sancta sanctorum* del artista, mientras que se nos

Fig. 6. Comparativa entre *La flagelación de Cristo* de Piero della Francesca 1444-1469; Le Corbusier, Fotografía del estudio de la villa Ozenfant, París, 1922; Le Corbusier, Fotografía del jardín suspendido de villa Savoy, Poissy 1929-31; Le Corbusier, bocetos preliminares para Villa Ocampo, Argentina, 1928; Le Corbusier, Fotografía del estudio de la 35 rue de Sèvres, París, 1960.

aleja el atelier a través de la transparencia del cubo de vidrio por el que nos asomamos al natural exterior. Y en este caso las contaminaciones también se producen. La biblioteca próxima no deja de representar en su interior el universo infinito del imaginario del artista, aquel interior insondable en el que el artista bucea en busca de la inspiración precisa para su obra. En el caso del *atelier*, lejano físicamente, se nos aproxima mediante la presencia de objetos cotidianos para un taller: aquella mesa, el tablero sobre borriquetas, un taburete, una silla Thonet, unas bombillas poderosamente industriales desfilando ordenadamente en el alfeizar de la ventana, objetos, en fin, un poco más acordes con un laboratorio preciso y científico que con el desordenado habitar del artista apasionado, pero estamos ante el estudio de un purista concebido y expuesto por otro defensor del purismo. Para resolver la duda, nos lo demuestran a través del cuadro que aparece colgado al fondo. En *villa Savoye* el juego se nos vuelve a repetir entre la dialéctica de la sala y el jardín suspendido, una dialéctica mucho más rica como hemos visto más arriba de la mano de Quetglás, a través de la vista opuesta a esta, aquella de dentro a afuera. En la fotografía que mostramos, se nos muestra la otra mirada, la del exterior hacia el interior. Ahora, el límite, que desde el interior se manifestaba como un espejo dialéctico, aquí opera como el diafragma que se desmaterializa para retrasar la perspectiva al paramento final de la vivienda, gracias a la continuidad de la *fenêtre en longueur* envolvente en toda la periferia. Y esto que se profundiza justamente nos lo acerca la fuga de la *fenêtre* que llega hasta nosotros. En el otro lateral, la fuga del pórtico interior de la estructura dialoga con la de la gran ventana corredera, acercándonos un prisma ficticio vítreo que atrapa la jardinera exterior. Este elemento vegetal dialoga a su vez con el que se nos muestra en primer plano, que de igual modo nos hace ver la naturaleza que se presencia en la distancia. Debajo, el boceto para *villa Ocampo*, nos muestra una de las posibilidades en que se ha convertido aquella primera versión de los *immeubles villes*, cuya unidad celular encontramos construida como *Pabellón de L'Esprit Nouveau* en la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925. Después lo podremos encontrar, entre otras versiones, en su proyecto para la villa Meyer, proyecto que realiza para el matrimonio americano compuesto por Pierre Meyer y su mujer y del que será muy crítica la suegra Mme Hirtz, a pesar de que en las cartas de Le Corbusier dirige a Mme. Meyer podamos encontrar unos extraordinarios resúmenes de la filosofía residencial propuesta por Le Corbusier. Una versión reciclada de este proyecto es el que presenta, por una evidente falta de tiempo para su desarrollo, para la *villa Ocampo*, como veremos, encargada por Victoria Ocampo desde Buenos Aires. De la figura del boceto se desprenden de nuevo el juego dialéctico entre profundidad y proximidad en la geometría impuesta entre el volumen cóncavo del acceso y jardín suspendido y el convexo de la sala. De nuevo la presencia de objetos de equipamiento y el volumen en *mezzanin* que nos aparece a la izquierda y que permite un aprovechamiento mayor de la segunda planta, como está comprobando en el proyecto contemporáneo para el bloque residencial para la Wanner en Ginebra, nos aproximan la perspectiva. Sin embargo en el volumen cóncavo, por un lado el balcón que se asoma desbordándose por la esquina derecha nos hace ser conscientes de la naturaleza circundante hacia la que se nos desvía la mirada; pero, además, el juego diagonal de los grandes huecos que se operan en los paramentos del prisma de la sala, permite con-

taminar la concavidad del prisma con la concavidad que se logra mediante la transparencia de los grandes huecos, tanto el de fachada, que nos deja vislumbrar la fuga interior de la sala, como el que se abre hacia el jardín suspendido, que nos ofrece al vista lejana de la rampa *promenade* al fondo. Por último, en la secuencia, una imagen mucho más reciente, la de su propio estudio en el 35 de la rue de Sèvres. Un lugar angosto donde los haya en una crujía de un antiguo conjunto religioso. Con un acceso desde el interior de lo que sería el claustro, se accedía de forma sorprendente por una estrecha escalera a la planta en la que se ubicaba el estudio en el que se concebían alguna de las obras más determinantes de la Modernidad. Como narra el chileno Roberto Dávila:

Es una casa antigua, en el primer piso almacenes, estrecha, en forma de callejón con puesto de verduras.

Sin embargo, es allí, en el segundo piso.

Después de flanquear a través de un corredor destartado, con algo de claustro en abandono, un patio muy grande con jardín viejo, aparece al fondo una escalera primitiva, sucia, con gradas forradas de tabloncillos ya gastados por el uso.

Hay un ensanche al llegar al segundo piso, siempre con ese algo de destartado y sucio, al que dan varias puertas. En una de ellas, una fotografía grande de una cosa muy representativa del autor y abajo, en grandes caracteres de imprenta: Le Corbusier y Jeanneret¹⁷.

A todos les sorprendía la presencia de un estudio de arquitectura en aquel lugar y mucho más lo angosto del espacio interior. Pues bien, aun así y con todo, la imagen, que a través de la fotografía nos muestra Le Corbusier, vuelve a mostrarnos esa dialéctica que venimos describiendo. Parece imposible que a pesar de los escasos metros de amplitud que el estudio tiene, la fotografía consigue trasladar una imagen que ensancha la envergadura para introducir la dialéctica entre la imagen profunda del espacio del estudio y la imagen próxima de la maqueta, la cual, gracias al punto de vista elegido, amplifica notablemente su escala. Entre una lejana concavidad y una próxima convexidad. Y en este caso el diálogo se contamina mediante voces que interpretan distintas melodías que armónicamente componen la sinfonía a partir de la cual Le Corbusier nos hablará de la síntesis de las artes, usando precisamente la analogía sonora de un espacio-tiempo *acoustique*. Al fondo podemos ver la pintura mural, que comienza a hacerse presente en su obra a partir de 1938 con la clara intención de activar los planos arquitectónicos, aquellos muros que desabridos parecen no tener presencia y que se homenajean con la incorporación de estos grandes murales que los activan. Recordemos sin ir más lejos sus intervenciones en la E-1027 de Jean Badovici y Eileen Gray en Cap Martin o el gran mural del Pabellón Suizo, entre otros. Pues bien aquella presencia de la pintura en la arquitectura a través de su *Femme et coquillage* nos aproxima aquella concavidad inicial del estudio. Por su parte la maqueta escultórica del esqueleto para la cubierta del Pabellón de la Asamblea de Chandigarh se nos muestra próximo, como toda escultura que permite su aproximación táctil. Pero en la simbología de sus ele-

¹⁷ Pérez Oyarzún, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyectos*, Ediciones ARQ de la Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1991, p. 15.

mentos, en aquellas figuras que aparecen en la parte superior del cono hiperboloide se nos muestra la infinita significación de la simbología cósmica que algunos asocian a aquellos observatorios indios, los llamados Jantar Mantar. Todo un rico contenido en el que se atisba y se adivina esa dirección hacia la *Unité* como Síntesis de las artes que más tarde veremos.

Pero a su vez la dualidad, la dialéctica, lo que invoca es una especie de línea fronteriza, un *entre*, un intermedio entre una imagen y la otra. Algo que en muchas ocasiones se va a manifestar mediante una imagen doble, una doble imagen que siendo similar en peso, no es idéntica, lo especular no es tanto físico como de contenido. Y este tipo de composiciones las podemos encontrar en muchos ejemplos pictóricos. En este caso nos viene a la mente, por lo que significa, el cuadro que nos propone Courbet como el taller del artista. '*Intérieur de mon atelier, allegorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*' será el título completo del lienzo que realiza Gustave Courbet en 1855. Taller, atelier, que encontraremos que arquitectónicamente pasará a ser una de las propuestas más fructíferas en la producción lecorbuseriana. En el caso que nos ocupa, aquel Taller del pintor representado por Courbet, supone, como en el caso de Le Corbusier una propuesta de novedad. Una novedad basada en la puesta en crisis frente por frente de la realidad contemporánea. De forma así mismo dialéctica la imagen que nos propone Courbet para trasladarnos la escena del *atelier* del artista nos muestra al pintor y su modelo, a su cuadro, al ambiente de su taller e incluso al ambiente social del momento. Un cuadro que ofreciéndonos un interior se desborda mediante su contenido hacia la exterioridad social. Incluso podríamos imaginarnos que en vez de lienzos, lo que adivinamos en el fondo de la escena serán unas ciertas veladuras que, debido a su borrosidad, no sabríamos si estamos ante un cerramiento opaco con cuadros de gran formato delante, o si lo que estamos contemplando es una secuencia de pilastras de escala gigante que definen grandes elementos vidriados que mediante su transparencia nos proporcionan la visión de la exterioridad. Una imagen similar a la que en las grandes exposiciones universales se ha podido disfrutar. Una exterioridad para ser contemplada a resguardo desde el interior. Una exterioridad que entonces se introduce toda ella en el interior. **Fig. 7.**

Pero no solo importa el fondo del cuadro que en su borrosidad pasa a evidenciar también su papel de figura. En el cuadro queda de manifiesto toda una serie de dualidades enfrentadas. A la derecha la sociedad protocolaria de su tiempo representada por hombres de la cultura y personajes conocidos. A la izquierda los otros, los vagabundos, los desterrados, los rechazados, los que habitan en los límites de lo social. Y entre ellos, en una oscuridad tenebrosa, el modelo antiguo, inerte, escultura medio cubierta por un paño como un ángel caído en desuso. Y ello como el propio Courbet narra en carta a su amigo Champfleury, el cual también aparecerá en la parte derecha del cuadro:

Es la historia moral y material de mi estudio... La escena ocurre en mi estudio en París. El cuadro se divide en dos partes. Yo en el centro, pintando; a la derecha todos los participantes activos, amigos trabajadores, coleccionistas. A la izquierda los otros, aquellos cuyas voces tienen significación: el pueblo común, los ne-

Fig. 7. Gustave Courbet, *Intérieur de mon atelier, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, 359cm x 598 cm, Museo de Orsay, París.

cesitados, la pobreza, la riqueza, los explotados, los explotadores; aquellos donde prospera la muerte...¹⁸

Y en medio de ellos el cuadro nos muestra al pintor con su modelo embelesada con la obra. Una modelo que muestra en sus ropajes caídos, arrastrándose hacia el suelo, la imagen del declive de lo académico, y en su desnudo aquella búsqueda de lo sincero, de lo natural, de lo no impostado que volvemos a encontrar en el niño que se asoma a ver al pintor y en el animal que juega a sus pies. Y curiosamente la obra del artista no será la imagen que se muestra ante sus ojos, sino aquella que, retenida en su memoria, ilustra un paisaje en el que la vista se pierde hacia la inmensidad del natural. Con ello, tres serán las puertas que en el cuadro se nos abren hacia la exterioridad desde la interioridad que contiene todo el exterior social del momento junto al mundo de lo artístico. Cultura y arte contenidos en la interioridad del taller del pintor, pintor que nos ofrece tres puertas de conexión, una clara, al fondo del paramento de la derecha por donde entra a raudales la luz más intensa del cuadro; otro, el del cuadro que pinta el artista nos lleva directamente al natural; y una tercera borrosa que nos imaginábamos como fondo de escena. En la interioridad del estudio del pintor todo el exterior queda entonces concentrado. *Le dehors est toujours dedans.*

¹⁸ Mack, Gerstle, *Gustave Courbet*, Greenwood Press, Connecticut, 1970, p 128-130.

Le dehors est toujours dedans

Frase lapidaria donde las haya. Frase que contiene toda la arquitectura en sí misma, si es que esto es posible. Frase que, como manifiesto de esta imposibilidad, se nos desborda entre los dedos de la mano provocando todo un ámbito referencial, convoca las reminiscencias, representa en su ambigüedad lo incierto de las palabras. Frase enunciada ya en su primera versión de *Vers une architecture* en 1923 y también en su *Precisions* de 1930: '*Le dehors est toujours dedans*'. Frase con la cual sentencia lo indiferenciado de la tradicional separación, delimitación entre el interior y el exterior, entre el dentro y el afuera. Y en la frase la ambigüedad facilita varias lecturas. Una primera mirada a dicha sentencia nos indica que realmente todo puede considerarse un interior, siempre habrá un marco que delimite, estamos siempre dentro. Pero como señala astutamente J. Quetglás¹⁹, existe otro nivel de lectura. La superficie de las propias palabras se desdobra y nos genera una superposición de significados que espacia el contenido. Otro plano, entonces, de interpretación resultaría como '*dedans il y a toujours le dehors*', esto es, algo así como que en un interior siempre está el exterior contenido, en el dentro siempre nos espera sorprendentemente el afuera. Entre un interior que en su marco lo contiene todo. Todo es dentro. Y una realidad que nos muestra sorprendentemente esa exterioridad introducida. Entre ese dentro y ese afuera, la cuestión es cómo materializar ese '*entre*', ese punto ciego que resuelva lo paradójico de la frase que a su vez contiene una cosa y su contraria, la *coincidentia oppositorum* cusaniana. Un juego de opuestos que es muy querido por Le Corbusier y que apreciamos en muchas de sus pinturas. Y sus pinturas, según sus propias declaraciones nos abren la puerta a su arquitectura.

En un artículo de 1965 en '*Art d'Aujourd'hui*' Le Corbusier nos confesará: 'No se me conoce más que como arquitecto, no se me quiere reconocer como pintor y, sin embargo, es a través de la pintura que he llegado a la arquitectura'. Pero, ¿qué podemos ver en los cuadros de Le Corbusier?

De la mano de Kandinsky podríamos aprender a mirar un cuadro. Bien es sabida su experiencia en busca de los caracteres etnográficos propios de la Rusia rural antes de volcarse hacia el ámbito de la cultura y el arte. Tras sus estudios de antropología y etnografía en la Universidad de Moscú se embarca en un recorrido a través del cual viaja a la profundidad de la Rusia campesina. De esa época encontramos esta muestra de su experiencia que para él fue decisiva:

Allí aprendí a no mirar un cuadro sólo desde fuera sino a "penetrarlo", a moverme dentro de él, a involucrarme en su animación interior. Me sucedió al entrar en cierta estancia, y aún recuerdo cómo permanecí petrificado, contemplando el interior desde el umbral. Ante mí se situaban unos bancos, una mesa y una magnífica estufa. Los aparadores y las cómodas estaban decorados con vívidas pin-

¹⁹ Marzá, Fernando y Quetglás, Josep, *El libro abierto* en: AAVV. Le Corbusier et le livre, Col·legi d'arquitectes de Catalunya-Fundación Coam-Col·legi oficial d'arquitectes Illes Balears-Fondation Le Corbusier, Barcelona 2005.

turas y en todas las paredes se veían colgados grabados campesinos coloreados que hablaban de batallas, de legendarios caballeros, de canciones²⁰.

Objetos que en el caso de Le Corbusier son seleccionados de la vida cotidiana, pero no cualesquiera. Se trata de objetos que ofrecen una transparencia vibrante, botellas, vasos con relieves efectuados por máquina característicos, objetos donde al haber sido ejecutados a máquina traslucen la geometría de su fundación. Objetos que a su vez aparecen vibrantes, con cierto grado de transparencia, objetos que nos ofrecen a la vista su interioridad pero no solo, porque son además objetos que permiten, a través de ellos, la visión de otros, objetos por tanto que no solo nos ofrecen relaciones entre masas opacas sino que permiten en su deslindamiento difuso, en su transparencia, la visión múltiple de él y del otro, la coincidencia sincrónica de la visión de este y aquel, la simultaneidad no solo a través de su disposición en la extensión del plano sino a través de ellos mismos. Esa transparencia que habla de la posibilidad de percibir de una vez visiones paralelas. Serán muchas veces objetos apilables, objetos que admiten la yuxtaposición, objetos que hablan de lo seriado de la producción al mostrárganos apilados. Pero también objetos que juegan, a través de sus contornos con la ambigüedad, objetos que a través de sus perfiles pueden funcionar como figura o como fondo, objetos en fin casi como horizontes.

Y en este momento nos preguntamos y ¿Por qué esos objetos? ¿Qué sentido tiene el objeto? Cuando el poeta Rainer María Rilke da un giro en su obra hacia lo que se denomina *Sachlich* buscando ilustrar no tanto los sentimientos como el objeto sentido, lo que se produce es la presencia del objeto en el poema. Objetos son los que Cézanne elige como modelos: simples piezas de fruta. Picasso o Bracque toman a su vez como modelo los objetos. Apollinaire concede personalidad a los objetos relatándonos acerca de su historia, aquella que también poseen las pipas, los paquetes de cigarrillos, las botellas de vino de sus cuadros. Se trata de una búsqueda cuyo interés radica en la apropiación de las historias que esas simples cosas como meros objetos también tienen y han tenido en relación con su convivencia con las personas. Encontrar que los objetos ilustrados por el artista en realidad demuestran la experiencia que quizás otros tuvieron de ellos. Y así el objeto se convierte en el mediador entre el observador y la experiencia de otro. Experiencia del observador que se entremezcla con la experiencia tenida por otro del objeto representado. Y son objetos tomados de '*la vie quotidienne*' de la que habla Jules Laforgue. Algo que se despertará tras la retrospectiva póstuma de la obra de Cézanne en 1907 por medio de la cual el tema de la objetividad se pondrá en boga en todos los cafés parisinos.

Por ello, nos resulta natural que cuando en 1918 Charles Édouard Jeanneret firma a la edad de treinta y un años su primera pintura reconocida, el cuadro titulado *Le Cheminée*, lo que nos sea mostrado sea una escueta disposición, todavía no regulada, de una serie de objetos, no sabemos si pertenecientes al ámbito de su primera residencia en París. Aquella del número 20 de la rue Jacob en la que habitará hasta su traslado al bloque de Porte Molitor. Una repisa de una chimenea marca el horizonte del cuadro en el que podemos apreciar

²⁰ Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Paidós estética 24, Paidós Iberica SA, Barcelona, 1996.

unos pocos elementos: una moldura escorada, probablemente perteneciente al elemento decorativo que viste el hueco de la tal chimenea, un libro, esta vez cerrado, y un cubo. **Fig. 8**

Sabemos que Charles Edouard Jeanneret con treinta años decide instalarse definitivamente en París. Y así lo hará en 1917, en el número 20 de la rue Jacob en pleno barrio de St. Germain-des-Près, en el VI arrondissement entre el Quai Voltaire y el Blvd. Saint Germain. Un inmueble cuya disposición en L en torno a un patio ofrecía poca fachada a la calle pero que, sin embargo, se asoma a un recoleto jardín con un pabellón al fondo como un templete neoclásico. A pesar de estar en un área muy concurrida, el jardín convertía al inmueble en un lugar de remanso. En dicho jardín la norteamericana Natalie Clifford Barney organizará sus salones literarios mensuales acogiendo a lo más selecto de la esfera cultural de la época. En este inmueble el joven y polifacético Jeanneret se acomodará primero en una buhardilla, lugar habitual de la servidumbre y con una renta más modesta, compuesta de dos estancias en el bajocubierta amansardado. En ella pintaría la estancia en blanca y el dormitorio en negro. En aquella época el joven Jeanneret se dedica a escribir, a pintar, a la arquitectura y también tiene una pequeña oficina de corte más industrial ligada a la construcción, la *Société d'Enterprises Industrielles et d'Etudes*. Un poco más adelante, en el otoño de 1918, en torno a la fecha de su treinta y un cumpleaños, cedería esta buhardilla a su hermano Albert quien se trasladaba también a París. Él entonces se desplazaría al segundo piso, a un apartamento algo más espacioso, también compuesto de dos estancias y con una renta bastante mayor para la época. Y así se lo comunicaría por carta a su madre:

[...] he pensado en mantener mi apartamento de la rue Jacob que es una maravilla de tranquilidad y de una proporción exquisita. Este será mi hospedaje [*l'hôtellerie*]²¹.

Un lugar que para él significaba la tranquilidad y serenidad precisas para el desarrollo de su actividad. Un lugar íntimo para pensar, dibujar, escribir, proclive a permitirle su *patient recherche*. Es aquí donde generará lo más nutrido de su pensamiento y donde Jean Petit, su biógrafo autorizado, nos narrará la disciplina del joven Jeanneret de dedicar cinco horas diarias a la pintura. Aquí se trasladará en 1922, en principio temporalmente, Yvonne Gallis a quien ha conocido en 1919. Aunque finalmente el acomodo se hace definitivo hasta que el 18 de diciembre de 1930 se casa con Le Corbusier. Después en 1934 realizarían juntos la mudanza al apartamento de los últimos pisos del bloque de Porte Molitor.

Y es aquí, donde sospechamos que ha concebido su primer cuadro *Le Cheminée*, aquí donde siente la residencia como una caja, como aquel cubo que ilumina el cuadro y lo inunda de luz. Desde aquí, aunque más tarde, ya en 1930, enviará otra carta a su madre en la que definirá su residencia como 'su pequeña caja'. Pequeña caja, a pesar de que las imágenes de las fotografías que nos han llegado, sorprendan por la distancia que podríamos encontrar entre esta residencia y aquellas que diseña para el hombre del espíritu nuevo. A

Fig. 8. Jeanneret, *Le Cheminée*, 1918, 60 cm x 73 cm, Peinture FLC 134, Paris. Fondation Le Corbusier; Jeanneret, *Estudio para Le Cheminée*, 1918. Carboncillo sobre papel, 57,5 cm x 71 cm. 1918. Dessin FLC 2304. Paris. Fondation Le Corbusier.

²¹ Jenger, Jean, *Le Corbusier: choix de lettres*, Birkhäuser-Editions d'Architecture, Basel 2002 p 147-149.

Fig. 9. Fotografía publicada por Brassäi en *Les Artistes de ma vie*, Denoel, 1982. "Brassäi. 1930-1932", FLC L4-12-22, Fondation Le Corbusier; Le Corbusier, Boceto "Atelier. 20, rue Jacob. 1917-1934", FLC 6515, Fondation Le Corbusier.

pesar de que a través de las imágenes lo que nos proporcione sea un ambiente abigarrado de objetos aparentemente desordenados (un trozo de teja, una piedra o un botijo) combinados con una serie de obras artísticas suyas y de otros (Henri Laurens, Léger, etc.). A pesar de que al propio Brassäi, fotógrafo que nos ha proporcionado las más bellas estampas de los talleres y casas de muchos artistas, le haya sorprendido no encontrarse con una casa moderna donde las haya. Aquí, en este lugar sereno e íntimo, en su pequeña caja, Jeanneret-Le Corbusier debió de concebir los immaculados inmuebles, limpios y exactos, que proyectó para artistas y miembros de la burguesía parisina del momento. De la carta que citábamos extractamos el siguiente párrafo:

En mi *pequeña caja* de la rue Jacob, bien modesta al lado de tu casa o de la de Albert, en la que acumulo tanto trabajo, encuentro armonía, es limpia y soy muy feliz al regresar. En nuestras dos habitaciones un hogar. Escribo mis libros, preparo mis cuadros, que pinto en casa de Pierre, en una irrisión de taller, allí donde ningún pintor consentiría en trabajar. La pintura me defiende del aumento del trabajo, aunque interrumpida constantemente por los viajes²². **Fig. 9.**

Pero hablábamos de su primera pintura, de las pinturas de Jeanneret que luego firmará Le Corbusier. Pinturas que él mismo nos ha confesado que son el motor de su creación arquitectónica. Como quedará reflejado muchos años después en su primer encuentro con Heidi Weber en el restaurante *l'Etoile de Mer*, en Roquebrune, donde Le Corbusier la invita a almorzar el 16 de agosto de 1958. En esa ocasión Heidi Weber le comentará que sus pinturas le gustan incluso más que su arquitectura a lo que Le Corbusier le contesta que justamente es a través de las pinturas que se puede apreciar su arquitectura:

LC: "Ok, así que le gustan mis pinturas, pero ¿cómo dio con ellas?". HW: "Adoro sus pinturas, incluso las prefiero a su arquitectura". LC: "¡Eso es lo que siempre he pensado! Si uno aprecia mis obras arquitectónicas, su verdadero valor debe atribuírsele a mis pinturas; sin embargo, la gente las ha considerado siempre *pinturas-bidet*²³."

Por ello nos detendremos un poco más en sus pinturas. Intentaremos, como nos decía Kandinsky penetrar un poco más en el cuadro. En el cuadro que nos ocupa, el titulado *Le Chimenée*, del que decíamos que veíamos en él unos pocos objetos. Objetos que dan la impresión de estar precisamente seleccionados. Si comparamos el boceto en carbón de la pintura y el lienzo al óleo observaremos algunas cuestiones interesantes. En las fotos que nos han llegado de su aparta-

²² Op. Cit. p 210. Cursiva nuestra.

²³ Jornod, Naïma. *Heidi Weber and Le Corbusier*, recogido en *Heidi Weber 50 years ambassador for Le Corbusier*. Heidi Weber Museum. Zurich 2008, p21. 'LC: "Ok, so you like my paintings, but how do you find them?". HW: I adore your paintings, I even prefer them to your architecture". LC: "That is what I've always thought! If one appreciates my architectural works, then their real value must be attributed to the paintings; however, people continually categorise them as *bidet paintings*!"

mento en la segunda planta del 20 rue Jacob podemos reconocer efectivamente una chimenea. Chimenea revestida de mármol negro, probablemente un tipo Marquina con su característico veteado blanco. De mármol se aprecia la embocadura y la repisa superior. Dentro de la embocadura de mármol reconocemos otra embocadura encajada que parece blanca y de un material menos noble, probablemente más sacrificado para resistir el contacto directo con la llama y el humo. Encima de la repisa, multitud de objetos. Claro que la foto ya es de 1930, fecha en la que se han producido ya muchos viajes y en la que la selección de objetos no incluye sólo los objetos tipos sino también aquellos que posean reminiscencias poéticas. Pero la fecha del cuadro es muy anterior, fecha en la que escasamente lleva un año en París. 1918. En las fotografías en las que se ve la buhardilla de arriba en fecha previa a la ejecución del cuadro, podemos comprobar que la cantidad de objetos que se nos muestran es mucho más limitada. Por ello podemos imaginarnos que recién trasladado al segundo piso, el apartamento se encontraría mucho más libre y vacío. Más acorde con la imagen que nos traslada el cuadro. Pero más que esto, lo que nos llama poderosamente la atención es cómo el artista, de la imagen real que la realidad le ofrece, nos propone una bien distinta, una construida con otras luces, que dan lugar a otras tonalidades, otras texturas e incluso otros materiales. Para empezar, de la chimenea de mármol negro del apartamento, únicamente nos quedan unos pocos motivos, fundamentales eso sí: aquel fragmento de moldura o los rasgos minuciosamente seleccionados para que podamos seguir reconociendo la estructura de la chimenea y así poder nombrar el cuadro. En el cuadro suavemente escorado hacia la izquierda aparece efectivamente parte de la moldura de la voluta de la jamba que da apoyo al dintel del hueco. Ese encuentro vertical y horizontal que para Le Corbusier, desde su descubrimiento del Partenón, simboliza el lugar por antonomasia de lo arquitectónico. Una pieza, la moldurada, que casi desborda el plano del cuadro y se nos escapa por el flanco inferior derecho. Pieza que queda en el óleo como si de escayola se tratara, blanca e iluminada, como un bajo relieve griego. A continuación nos damos cuenta de que el cambio de plano que se debería mostrar como borde inferior del dintel marmóleo de la chimenea, en la foto, soportado a su vez por otro dintel encajado dentro, podemos difícilmente reconocerlo en el boceto y ya imposible de evidenciar en el cuadro al óleo. ¿Por qué no se nos muestra? ¿Por qué se ha evitado ese encaje volumétrico? ¿Por qué el artista ha prescindido de la representación del modelo y sólo nos lo insinúa a través de la presencia de parte de su moldura y su repisa? Quizás porque el protagonismo escultórico han de detentarlo otros motivos y no el que da título al cuadro. Seguimos analizando el cuadro y por encima de la moldura sobrevuela el recorte de la repisa con un pequeño voladizo de la pieza sobre el paramento vertical. Repisa que en la fotografía también es de mármol negro, repisa que en el cuadro toma la tonalidad ocre de la parte inferior del cuadro. Si en la chimenea real la repisa como cornisa de coronación del revestimiento de mármol ofrece el plano de apoyo de otros objetos decorativos, aquí además realiza el papel de horizonte del cuadro. Un horizonte que estabiliza el cuadro, lo coloca sobre la tierra, lo estructura. Pero curiosamente en el cuadro no aparece al modo purista perfectamente delineado horizontal como si representáramos en diédrico. Aquí se produce todavía un pequeño esviaje, una pequeña fuga. Fuga que también se marca en el copete de remate entre la chimenea y la

pared. Y en este caso las tonalidades que se emplean van desde las grisáceas para marcar la sombra de la repisa, el ocre y tonos rosados para el copete que se recorta con un *sfumato* en gris respecto del plano gris rosáceo de la pared. Tonos todos ellos en armonía que hacen que el paso desde el boceto al cuadro produzca efectivamente un paisaje, un exterior recogido en el interior del marco. Pareciera casi un paisaje a la orilla de una playa en la que se recortan unos volúmenes desde el eje del plano hacia la izquierda, mientras que hacia la derecha las fugas de elementos paralelos nos proporcionan la precisa sensación de profundidad. Así sutilmente colocado en la diagonal que recoge la esquina inferior izquierda del cuadro junto con la superior derecha, nos encontramos la dialéctica entre dos elementos opuestos. El cuadro es a la vez esto y lo otro. Así, nos lo muestran también los textos recogidos en los libros de Le Corbusier, libros como los que también aparecen en el cuadro. De momento todavía cerrados. Pues bien, esa dialéctica se produce entre lo académico que se nos escapa del cuadro por el flanco izquierdo inferior, porque recordemos que hemos de rechazarlo, y la imagen prístina del cubo como la nueva arquitectura que lo inunda todo de luz, como inunda de luz el cubo immaculado blanco en el centro de la composición. Aunque el pintor también nos presenta al cubo dominando con su geometría recta frente al moldeo curvo de las volutas de la ménsula. Un cubo visto desde el exterior, un cubo de Wölflin²⁴, hablando de su volumen, volumen que emana espacialidad hacia su exterior envolvente mediante la luz que irradia, cubo de marmol, quizás alabastrino, que refleja la luz. También de mármol serán los falsos azucarillos de la jaula de Duchamp en *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* Aquí, como en Duchamp el prisma pesa, equilibra a modo de contrapeso la voluta turgente que se derrama en la esquina inferior izquierda, saliéndose del marco del cuadro, escapándose como se escapa a veces a través de un hueco la arquitectura. Pero aquí, a diferencia de en Duchamp, el peso del cubo se vuelve etéreo por la luz. El cubo de *Le Cheminée* inexplicablemente parece flotar ingrávito. Simultáneamente es peso e ingravidez. *X y no X*

Contraposiciones que en la obra de Le Corbusier vamos a encontrar como juego dialéctico de esto y lo otro. Pero ahora es el momento del cubo. Blanco e iluminado pero a la vez radiando él mismo su luz al cuadro. Y si el cubo lo hace directamente, probablemente los escritos recogidos en los libros cerrados hayan sido los focos que iluminen silenciosamente este cuadro. Aquellos libros que nos aparecen por la izquierda del cubo reposando ordenadamente sobre la horizontal del plano de la repisa. Y no es uno sino dos, uno más delgado bajo otro un poco más grueso. Porque uno y uno han de ser sólo el cubo y la academia representada en la moldura, el cubo y la curva. Los libros no pueden mostrar competencia, únicamente proporcionan sustrato, nutren el contenido del cuadro, en silencio, cerrados de momento, iluminados por el cubo, casi retroiluminados porque probablemente el momento de alumbramiento por parte de los escritos ha sido previo, porque recordemos que el momento de pensamiento en Le Corbusier antecede al creativo. Pero ahora el momento es el del cuadro. Y en el cuadro, el momento es el de la arquitectura. Y en la arquitectura, el momento es el de la creación poética, clara, pura, nítida: cúbica. Cubo que inunda

²⁴ Asociamos aquí la mirada que desde nuestro punto de vista mantiene Wölflin respecto a lo espacial, entendiéndolo como volumetría toda concavidad.

de luz toda la composición. Y el cuadro ofreciéndose nos como un paisaje, un exterior en el interior del marco (*Le dehors est toujours dedans*). Porque no hay espacios ilimitados ni vacíos, todo se nos presenta enmarcado, ya sea exterior o interior, se manifiesta contenido en un marco, aquel del encuadre, y así el lugar se instituye. Y al mismo tiempo el cuadro nos presenta al cubo de la *boîte à miracles*, el cubo que sorprendentemente nos ofrecerá toda una cornucopia de contenido, un verdadero exterior en su interior (*dedans il y a toujours le dehors*) que no es otra cosa de nuevo que el diálogo interior-exterior.

El ojo humano en sus indagaciones gira siempre, y el hombre también gira siempre de izquierda y derecha, hace piruetas. Se aferra a todo y se siente atraído por el centro de gravedad del lugar entero. De repente, el problema se extiende en torno a él. Las casas vecinas, la montaña lejana o próxima, el horizonte bajo o alto, son masas formidables que actúan con la potencia del cubo. El cubo de aspecto y el cubo real, son inmediatamente medidos, presentidos por la inteligencia. La sensación cubo es inmediata, primordial²⁵.

Cubo que acompaña a su sentencia *Le dehors est toujours dedans* cuando explica justamente el resumen de lo arquitectónico a través de la figura del cubo dispuesto en distintos lugares y situaciones relativas: al fondo recortándose contra el horizonte, en la cima de una colina, asomándose a las estribaciones alpinas, en el encuentro de unas calles, al final de una alameda o, en fin, sorprendiéndonos a la vuelta de una esquina. **Fig. 10.**

El cubo

A partir de este primer cuadro su pintura se verá implementada con otras cuestiones. Y si este cuadro comparte un cierto tono casi metafísico, vamos a ir viendo cómo ese cubo contenido, iluminado, pero sobre todo emanante de luz, va a abrir sus puertas eclosionando y con ello permitiendo la aparición en los cuadros de la cornucopia de objetos presentes en sus cuadros puristas. Cuadros que irán enseñándonos esa interioridad de aquel cubo sobre la chimenea que nos ofrecía, de momento, únicamente aquella luz irradiante como muestra de la potencia de su contenido, aquel exterior sorprendente. Primero vamos a ir encontrando como se abre la puerta a unos pocos objetos seleccionados, un libro, ahora ya sí abierto, una pipa, una cuartilla enrollada, una copa de cristal, en fin, unos pocos objetos tipos que se han atrevido a salir de aquel cubo que todavía se nos muestra en el cuadro como elemento que lo organiza, ya sea cromáticamente, ya sea dando apoyo a un elemento que intrépido se asoma a su borde. **Fig. 11**

Cubo que es caja. Cada caja del ángulo recto es una realidad n-dimensional es una *boîte à miracles*, un teatro interior y exterior. De modo parecido a cómo las fotografías que nos muestran el apartamento del 20 rue Jacob nos enseñan indiscretamente los trazos, los vestigios, los rastros del imaginario de Le Corbusier, otro artista contemporáneo entenderá esa interioridad concentrada en el *atelier* del artista. Nos referimos a Piet Mondrian. Mondrian, quien publi-

Fig. 10. Bocetos explicativos en su conferencia *Arquitectura en todo, Urbanismo en todo*, pronunciada en Buenos Aires el Martes 8 de octubre de 1929, Facultad de Ciencias exactas recogido en Le Corbusier, *Precisiones*, p 101.

²⁵ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1928, p 154.

Fig. 11. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Estudio preliminar para *Le Bol Blanc*, 1919, 44,5 x 56,5 cm; *Nature morte avec livre ouvert, pipe, verre et boîte*, 1918, Grafito y gouache sobre pale, 37.5 x 53.5 cm, Fondation Le Corbusier, París; *Le Bol Rouge*, 1919, Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, FLC 135, Fondation Le Corbusier; *Nature morte avec livre, verre et pipe*, 1918, Oleo sobre lienzo, 46 x 55 cm; *Le Cheminée*, 1918, 60 cm x 73 cm, Peinture FLC 134, Paris. Fondation Le Corbusier.

cará en forma de fascículos su relato *Realidad natural y realidad abstracta* en varias entregas dentro de la revista de *De Stijl* entre junio de 1919 y agosto de 1920. Una conversación entre el pintor X, naturalista, el pintor Y, aficionado y el pintor Z abstracto-realista. De los tres, el que manifiesta una interioridad mayor será claro está el pintor Z, el que encarna al pintor abstracto. Abstracción que para Mondrian es la muestra más clara de lo real, y de ahí que el pintor Z se le denomine abstracto-realista. Los otros dos, el naturalista y el aficionado no pintan más que el aspecto de la realidad, sin embargo el abstracto, la realidad de la realidad. Así, entrega a entrega, Mondrian va envolviendo al lector con la idea de que en el estudio del pintor Z no hay referencia directa al exterior real, o dicho de otro modo, el interior del estudio en realidad hace referencia, remite, a la exterioridad pero sin contacto real directo, esto es, sin conexión real, sin visual, sin puertas ni ventanas. El estudio del pintor Z nos muestra una interioridad desde la que se remite, casi como si estuviéramos en el caso de la reminiscencia de la cueva platónica, a la exterioridad. Es lo que denomina Mondrian lo exterior interiorizado.²⁶ Si supusiéramos que el expresionismo de un Nolde o de un Munch representara la interioridad puesta al exterior, su opuesto sería esta propuesta de Mondrian respecto al *atelier* del artista. *Atelier* que en su interioridad concentra todo la exterioridad. Como las cajas de Le Corbusier. Como 'su caja' este apartamento del 20 rue Jacob, donde parece que todo lo que se observa debe servir de base para la producción. Y lo que se observa proviene del exterior: el botijo español, aquella pieza de teja, esa otra piedra fragmentada recogida quizás en algún período estival. Y con todo ese bagaje exterior el pintor, en la interioridad de su estudio, de su caja, produce. Atrás han quedado las pinturas realizadas directamente del natural que preconizaba Cézanne. Lo que Mondrian propone es esa involución para, a continuación, producir desde la interioridad, toda la exterioridad plástica. Y para lograrlo nada mejor que la habitación, la caja, realidad interiorizada, del taller del pintor. Cubo de reminiscencia al fin y al cabo.

Como masas cúbicas encontramos en las pocas fotografías que se conservan del joven Jeanneret, ya sabemos, poco proclive a ellas, de su viaje a Oriente junto a su compañero de fatigas Auguste Klipstein. En este caso de edificaciones de Estambul tras el incendio del 24 de julio de 1911. El joven Jeanneret conocería a Klipstein tras haber dejado una nota en un boletín, en junio de 1910 mientras estaba en Múnich, para contactar con algún joven que hablara francés. Klipstein respondió al anuncio. Klipstein, un joven al que le apasionaba viajar y que ya había estado en España e Italia. De esta forma, el joven Jeanneret va a encontrar justo la persona que precisaba. Alguien que hablara su idioma y con quien preparar su anhelado viaje a Oriente. Klipstein se inclinaba más por viajar a Turquía, Jeanneret tenía previsto finalizar sus estudios iniciáticos en Italia. Ambos acuerdan ir juntos en ese viaje de 1911 y Jeanneret le pedirá a Klipstein que le ayude con el reportaje del viaje. En esta ocasión, las fotos tomadas en Estambul pueden haber sido realizadas indistintamente por uno u otro, dado que los dos amigos sólo se separarán más adelante, a finales

²⁶ Tárrago Mingo, Jorge, *Habitar la inspiración/construir el mito*. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia, 2007, p 93.

Fig. 12. Le Corbusier, Vistas de Estambul tras el Incendio del 24 de Julio de 1911, BV LC-108-366 BV LC-108-366 BV LC-108-367 BV LC-108-368 6X9 cm, Negativos Felt Strip. Fondation Le Corbusier.

Fig. 13. Le Corbusier. Vista de la Galería de Maquinas de París 1908-09, BV LC-108-217. Fondation Le Corbusier.

de septiembre de 1911, fecha en la que Klipstein regresa desde donde se encuentran, Atenas, a Alemania.²⁷ **Fig. 12**

CCubo que Quetglás nombra como cubo de luz, cubo como una 'lámpara prismática de paredes de cristal,' cubo que se desmembra en la mirada, en la transparencia de sus caras, en el proyectarse de su iluminación reflejada. Cubo que rompe la hermeticidad de la caja, como la habían roto ya los grandes pabellones de exposiciones, como el que se encontró el joven Jeanneret cuando visita París en 1908 y consigue trabajar para August Perret. La Gran Galería de Máquinas de la Exposición de París de 1889. Así como aparece en la imagen que acompaña el texto, se la encontró Jeanneret quien a pesar de su rechazo a la fotografía, tomó esta imagen entre finales de 1908 y la primavera de 1909. Un pabellón vítreo de grandes dimensiones, contenedor de multiplicidad de usos y cuya transparencia rompe la frontera entre exterior e interior como antes la había pulverizado el gran Crystal Palace de Joseph Paxton en Hyde Park en 1851. Palacio de Cristal que mediante la transparencia del vidrio rompe la opacidad del triedro prolongando nuestra mirada como en las imágenes aplanadas de la cuarta dimensión. Vidrio que permite percepciones simultáneas del interior y del exterior como en las piezas envolventes de la escalera del pabellón de la Deutsches Werkbund de Walter Gropius y Adolf Meyer en Colonia de 1914. Vidrio que desmaterializa las esquinas de los primas como en las oficinas de la Fagus Werk en Alfeld an der Leine. **Fig. 13**

La relación y EL COLOR

Viajamos desde el Londres del Crystal Palace al París de la *Gallerie des Machines* para llegar a la Alemania del Werkbund. El hilo de conexión parece ser la marcha de lo industrial. No por casualidad L'Eplattenier, el maestro de los años de formación del joven Jeanneret, le recomienda viajar a París, donde entre 1908 y 1909, conocerá los entresijos constructivos del hormigón de la mano de Perret

²⁷ Benton, Tim, *Le Corbusier Secret Photographer*, Las Müller Publishers, Germany, 2013, p. 100

y se ilustrará de cultura y arquitectura a través de sus visitas a museos y a la Biblioteca de París en la que tomará notas y dibujos apuntando de sus libros lo que más le interesa. Pero Alemania en aquellos años de la Werkbund, se mira como el motor industrial de Europa. Y allí lo envía el maestro a investigar. Es además en Alemania en el Berlín de 1911 donde se publican por primera vez las obras de Frank Lloyd Wright. Publicación que para muchos constituiría una profunda revelación. En el Portfolio Wasmuth aparecerían 100 litografías con lo más granado de las obras whrightianas hasta la fecha. Sus *Prairie houses* junto el edificio *Larkin* de Bufalo o el *Templo Unitario* en Oak Park, Chicago. Pero ¿qué es lo que descubren los que se asoman a aquellas láminas? Entre otras cosas estas tres que nos parecen fundamentales: que las esquinas se liberan como punto de soporte, que las cubiertas parecen flotar sobre una banda continua de ventanas cuyo tratamiento continuo a pesar de presentar un ritmo constante de maineles de apoyo será percibido como hueco continuo en sombra frente a la masividad que a partir de la línea del vierteaguas marcaban los zócalos y que los volúmenes se disparan horizontalmente en el espacio ocupando la pradera.

La respuesta europea no se hace esperar. Tras la sentencia de Cézanne respecto a que todo se moldea a partir de las figuras básicas, el cilindro, el cubo o la esfera²⁸, no podía pasar mucho tiempo para que la valoración europea de las formas simples fuera consumada en la pintura tanto como en la arquitectura. Claro que, de entre todas aquellas figuras, como venimos aquí observando, en la arquitectura, como también en los inicios de la pintura lecorbuseriana, el cubo será el protagonista. Pero, liberadas las esquinas de la caja de su función estructural portante al dominarse la técnica del voladizo, no podía demorarse mucho más la explosión de la caja. La caja cúbica que al explotar se convierte en un conjunto de planos que se deslizan como por raíles trazados en las tres direcciones canónicas del triedro cartesiano. Y al liberarse las esquinas se abren las puertas a las vistas diagonales. Diagonal que recordemos se disputaban como síntesis de la diléctica hegeliana Theo Van Doesburg y Piet Mondrian. Diagonal que para algunos significaría la apertura espacial del cubo y con ello, en la simultaneidad de percibir varias caras a la vez gracias a la transparencia del vidrio, una posibilidad de acercarse a una posible nueva dimensión, quizás aquella acerca de la cual formulan los matemáticos.

Theo van Doesburg conocerá en el estudio de Mondrian en París el 6 de marzo de 1920 a Léonce Rosenberg²⁹. Rosenberg se manifestaba positivamente impresionado por las pinturas de Mondrian y le prometía una exposición en su galería parisina *L'Effort Moderne*. Desde luego van Doesburg no consiguió menos, pues, tras la lectura de su artículo *L'Art monumental* publicado en la revista *Terramar*, Rosenberg conectó fácilmente con sus ideas. En él van Doesburg hablaba de un nuevo arte monumental que se encontraba entre la arquitectura y la pintura, entre las formas plásticas y los planos de color. De mo-

²⁸ 'Permitidme que os repita lo que aquí os decía: tratad la Naturaleza según el cubo, la esfera y el cilindro; todo en correcta perspectiva' Carta de Cézanne a Emile Bernard el 21 de septiembre de 1906, un mes antes de su muerte.

²⁹ Blotkamp, Carel, *Theo van Doesburg, constructor of the new life*. Kröller Müller Museum, Otterlo 1994, p. 26.

mento van Doesburg había contactado con un personaje muy influyente y un posible faro de proyección de sus ideas. Y no perdió su oportunidad.

Ello allanará el camino hacia la casa Rosenberg. En febrero de 1921, Léonce Rosenberg, de visita por Amsterdam, empieza a barruntar la idea de que los miembros del grupo De Stijl, entre los que se encontraba van Doesburg, diseñen para él un modelo conceptual de casa. Para ello vuelve a contactar con van Doesburg. Van Doesburg mantiene la opinión de que deben participar todos los miembros del grupo y, como primera mediada organizativa, establece como directores del grupo de trabajo a Jacobus Johannes Pieter Oud, Piet Mondrian y él mismo. Mondrian asimismo contará con Vilmos Huszár, mientras que Bart van der Leek será eliminado. El transcurso de tiempo en que van Doesburg se traslada a Weimar para establecer contacto con Walter Gropius y la Bauhaus, el grupo se irá deslabazando. Si Mondrian pierde interés, Oud piensa que es una pérdida de tiempo trabajar sólo para algo conceptual. Con estos planteamientos parece que el proyecto tiene visos de irse al traste. En mayo de 1922 van Doesburg conoce providencialmente al joven arquitecto Cornelis van Eesteren, quien tras haber ganado el Premio de Roma, como aprovechamiento de su beca y por recomendación de Adolph Behne, se trasladará a Weimar con el fin de conocer a van Doesburg. Allí ambos congeniaron enseguida y van Doesburg con ello encontró sustituto para la plaza de Oud en el desarrollo del proyecto de la Maison Rosenberg.

La idea inicial de Rosenberg era realizar una exposición monotemática sobre la casa conteniendo planos, maquetas, bocetos y fotografías en su galería parisina hacia 1922. Finalmente la muestra se producirá entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1923. Con las instrucciones que Rosenberg había enviado en enero de 1923, van Eesteren, ya en París en el verano del 1923, realizaría los diseños en el estudio de la Rue du Moulin Vert junto a van Doesburg. Este diseño lo supervisó van Doesburg quien se lo envió a Gerrit Rietveld, miembro del grupo en Utrecht, con la idea de que fuera él quien ejecutara las maquetas. De las cartas que se remiten entre ellos se desprende que finalmente la autoría de la casa es de van Eesteren con las aportaciones verbales de van Doesburg y sería el propio van Eesteren el encargado de llevar a cabo los planos del diseño. Rietveld por su parte se ocuparía del diseño de los interiores y van Doesburg del tema del color. Pero la cuestión fundamental que subyace en torno a la propuesta para la Maison Rosenberg es que va a servir como detonante para otros dos proyectos mucho más revolucionarios: el de la *Maison d'Artiste* y el de la *Maison Particulière*. Ambas concebidas con la idea de ser incluidas en la misma exposición que la Maison Rosenberg. **Fig. 14.**

Para la primera de ellas, la *Maison d'Artiste*, concebida en maqueta, el diseño contempla una pequeña residencia con estudio. Van Eesteren propone un par de esbeltos prismas verticales dispuestos en L que contienen los elementos de comunicación y de instalaciones, de los que salen en voladizo proyectándose en el espacio como si radiaran de un fuste, los distintos volúmenes que esca-

Fig. 14. De izda a dcha y de arriba abajo: C. van Eesteren trabajando en la maqueta para la *Maison Particulière*, 1923, fotografía col. Netherlands Office for Fine Arts, La Haya; T. van Doesburg trabajando en la maqueta para la *Maison Particulière*, 1923, fotografía col. Netherlands Office for Fine Arts, La Haya; T. van Doesburg, *Maqueta d'Artiste* 1923, fotografía col. Netherlands Office for Fine Arts, La Haya; T. van Doesburg y C. van Eesteren, *Maqueta de la Maison Particulière*, 1923, fotografía col. Netherlands Office for Fine Arts, La Haya.

lonadamente componen la casa de forma centrífuga, anulando toda jerarquía en las fachadas. La segunda, la *Maison Particulière*, es obra de van Doesburg.

El 18 de octubre de 1923, una vez inaugurada la exposición, Theo van Doesburg escribiría a Antony Kok en estos términos:

En la misma estancia [la que contiene la maqueta sin color del *Hotel Particulière*], hay una maqueta de una casa ideal, a todo color. La construí en la semana justo previa a la exposición, trabajando día y noche. El esqueleto es de cobre, los otros componentes son de madera, mica, cartulina y vidrio. La caja de escalera es particularmente refinada. Los colores son espléndidos³⁰.

Realmente se muestra muy satisfecho con el trabajo por lo que deducimos que la inauguración fue todo un éxito. Se sabe que Le Corbusier visitó la exposición y que quedó visiblemente impresionado justo por estas maquetas. Lo que motivó, según algunas opiniones, que diera una segunda vuelta a los proyectos sobre los que estaba trabajando, en especial a su *Maison La Roche*.³¹

Parece que el programa de la *Maison d'Artiste* se ajustaba a las necesidades personales que van Doesburg en aquellas fechas podía tener para sí mismo.

³⁰ Op. Cit. p 33.

³¹ Reichlin, Bruno, *Le Corbusier vs De Stijl*, recogido en *De Stijl et l'architecture en France*, ed. Yves-Alain Bois, Jean-Paul Rayon, Bruno Reichlin, Liège, 1985, pp 91-108.

Una casa conteniendo un *atelier* para artista con una estancia para música (su mujer Nelly van Moorsel es pianista), una habitación para invitados o para posibles alumnos y el resto de programa funcional.

Como se ha dicho, el conjunto ofrece una columna central de la que en espiral van proyectándose los volúmenes de forma centrífuga. Se trata de una casa ideal que en la fecha de su concepción hubiera sido quizás irrealizable. Pero, ¿cómo se sustancia esta tendencia?

Lo que las maquetas habían intuido y propuesto en la fecha de su exposición en la galería de Leonce Rosenberg, con el tiempo se va a ir consolidando en forma de conceptos más claros. En 1924, van Doesburg en su manifiesto '*Tot een beeldende architectuur*' ('*Hacia una arquitectura plástica*') refiriéndose a la nueva arquitectura, promulgará que ésta deberá ser elemental, esto es, basada en función, masa, plano, tiempo, luz, color y material. Estos serán los materiales plásticos. Así, además de atender a los requerimientos funcionales, deberá acometer los plásticos. Las indicaciones serán las siguientes: la forma, de aparecer, deberá definirse mediante planos rectangulares; los huecos dejarán de ser elementos pasivos; la planta baja habrá de ser abierta, no habrá diferencia entre interior y exterior; las paredes se fragmentarán liberadas, ya no serán muros de carga sino sólo, a veces, soporte. Con ello el espacio debe presentarse continuo, dividido únicamente mediante pantallas verticales. De este modo el espacio y el tiempo convergen. 'La nueva arquitectura es anti-cúbica, sus células espaciales se proyectan centrifugamente, haciendo que el todo parezca flotar.'³² No habrá ni simetría ni repetición, sino una equilibrada relación de partes disímiles. No habrá jerarquías frontales sino el efecto de un espacio-tiempo en expansión. Y en ello el color tendrá un papel fundamental.

Es curioso que el sistema de representación elegido para manifestar tales ideas sea por encima de las plantas o las secciones, la maqueta o la axonometría, ambas evitan la deformación típica de la perspectiva lineal. Axonometría que, como le gustaba a Choisy y por eso la empleaba, permite ver simultáneamente varios planos a la vez, resumiendo en un solo dibujo la posibilidad de ver la planta, el alzado y si se quiere la sección. Desde luego resulta un dibujo a través del cual podemos imaginarnos a su autor como controlador omnipresente de su contenido espacial desde esa vista por encima.

Para ilustrar estas ideas, van Doesburg entre 1923 y 1924 realizará varios dibujos titulados *Construcciones de color en la cuarta dimensión del espacio-tiempo* o simplemente *Construcciones del espacio-tiempo*. Se corresponderán con las que había llamado antes *contra-construcciones* o *construcciones de color*, algunas de las cuales realizará mediante línea, marcando únicamente en negro algunas caras de las testas de los planos. Estas últimas, por su carácter más analítico, recibirán el nombre de *Análisis arquitectónico*. Se muestra en la figura 15 la secuencia desde las fechadas en 1923 tituladas *Counter-Construction* y *Architectural Analysis* a la de 1924 titulada *Construction de l'espace-temps II* en la que ya se vislumbra su inmersión en la teoría relativa a la cuarta dimensión y la realidad espacio-temporal. En todas ellas la composición se realiza en perspectiva axonométrica y aparecen los distintos planos como habiendo deslizado en base al triedro clásico, liberando siempre las esquinas o aristas entre ellos.

³² Blotkamp, Carel, *Theo van Doesburg, constructor of the new life*, Op. Cit 37-38.

Será ese espacio que queda entre los planos el que configure desde nuestro punto de vista la composición. La posición de cada plano viene dada justamente por el desplazamiento que marca la falta de contacto entre los planos. Por ello, entendemos que el detonante de la composición es justamente ese espacio intermedio que confiere a la construcción su singularidad. **Fig. 15.**

Será tras su estancia en Weimar cuando veamos que sus ideas acerca del espacio y del tiempo comienzan a cristalizar. Aunque inicialmente no tiene conocimientos de matemáticas o de física, sus propuestas explotarán los conceptos espacio-temporales ligados a la cuarta dimensión. En fecha tan temprana como 1920 van Doesburg comprende que, a través de la noción de la cuarta dimensión, el hombre puede ampliar su entendimiento de lo espacial por medio de su conexión con la variable temporal. Frente a la defensa que su primer compañero Mondrian hará de la intemporalidad del arte, entendiendo entonces el tiempo en la obra como algo eterno, estático, que no manifiesta su duración, su transcurrir, van Doesburg, sin embargo, reconocerá en el tiempo otro parámetro plástico más a contemplar a la hora del pensar arquitectónico. El modo de activar lo temporal según van Doesburg podrá introducirse mediante el ensamblaje centrífugo de los componentes espaciales al modo en que se operaba en el caso del diseño de la *Maison d'Artiste*. Con ello, la arquitectura parecería que desafiara a la gravedad y se potenciaría el efecto espacio-temporal. En este caso, desde nuestra opinión, serán las relaciones que se establezcan entre los distintos elementos las que posibiliten la definición de lo espacial, relaciones entre huecos y llenos, entre materiales, entre la disposición centrífuga de los volúmenes, etc. Todo ese universo relacional será el determinante del espacio arquitectónico.

Pero van Doesburg nos va a proporcionar otra posibilidad más interesante de introducir el tiempo como variable que vendrá derivada de lo que denominará el '*espacio tesseráctico*'. Este término tendrá su génesis en el tesseracto presentado por el matemático británico Charles Howard Hinton como un hipercubo, un cubo en movimiento en el espacio tridimensional. Pero Hinton además de inventar el tesseracto y definirlo geométricamente como un hipercubo, también lo vinculará al color. De hecho, la contraportada de su libro *The Fourth Dimension* publicado en 1904 y que incluirá su artículo de 1880 *What is the Fourth Dimension?* aparecerá ilustrada por una serie de cubos en los que se

Fig. 15. De izda a dcha: T. van Doesburg, *Architectural Analysis*, 1923, 55 x 38 cm. Netherlands Institute of Architecture, Rotterdam; T. van Doesburg, *Counter-Construction ('Construction des couleurs')*, 1923, 57 x 57 cm, Netherlands Institute of Architecture, Rotterdam; T. van Doesburg, *Construction de l'espace-temps II*, 1924, 46 x 39.7 cm, Thyssen-Bornemisza, Lugano.

Fig. 16. Arriba: T. van Doesburg, Estudios Tesseracticos, 1924; Abajo: T. van Doesburg, Boceto de espacio cúbico en la carta a Evert Rinsema, antes de 28 agosto de 1924. Colección privada.

produce una seriación cromática. De este modo con toda naturalidad se puede entender la asociación que Van Doesburg hará entre el espacio-tiempo y el color. Pero para dar más consistencia a sus teorías, se autoimpondrá la labor de investigar en el tema como le relata a van Eesteren en una carta fechada en 1924:

Como una tarea intelectual extra estoy estudiando la teoría de la relatividad; cuatro, cinco y seis dimensiones. He anotado un montón de cosas sobre arquitectura en relación con la transposición del 'espacio táctil' y las diferencias de las cualidades del espacio y del tiempo. Todo ello puede expresarse en arquitectura porque la vida tiene lugar en ella y la vida es polidimensional³³. **Fig. 16.**

³³ Op. Cit. p 78.

De sus palabras se desprende el entendimiento de lo arquitectónico como un fenómeno netamente vital para el individuo. Derivado de su comprensión de la vida como realidad polidimensional lo consecuente es que defiende que la arquitectura también refleje esta cuestión. Por ello se esfuerza en la búsqueda de esa realidad polidimensional que incorpore a las variables espaciales la temporal y su forma de conseguirlo será por intermedio del color. Así para van Doesburg el sustrato intermedio que abonará la percepción espacial vendrá proporcionado por el color. Por medio del color se definirán los espacios. En una carta a Evert Rinsema describirá lo siguiente:

Trabajar en tres dimensiones no es fácil, porque debes constantemente tener en mente que el tiempo juega un papel importante. Este tipo de composiciones tridimensionales te hacen realmente constatar lo difícil que es convertir el tiempo en espacio. Por tiempo entiendo esto: en tres dimensiones el espacio (la habitación) tiene cinco planos. En cada plano hay un color $a b c d$ y en el techo e . Debe haber conexión, un factor que unifique, entre esos colores; pero debido al lugar que ocupan, hay que contemplar también el tiempo. No puedes verlos todos a la vez. Los colores deben ser agrupados en sucesión, esto es, en el tiempo, de forma diferente a lo que pasa con el lienzo, en el que pueden agruparse de forma adyacente, en el espacio bidimensional. En el espacio cúbico uso $---->$ y $----$ para ilustrar la relación entre los planos y un $\cdot$ para indicar el lugar o, mejor dicho, el momento en el que los colores se condensan con el espacio. Espero haber sido claro. Estoy convencido que este trabajo es más difícil que el que se hace sobre el lienzo plano, porque en éste siempre me encuentro al tiempo entre mi trabajo y mí mismo. Nadie ha tratado el tema antes, pero siento que con cada decisión me acerco más a la solución del problema.³⁴ **Fig. 17.**

En este sentido un poco después, en 1926, encontraremos un artículo de Le Corbusier donde trata tangencialmente el tema. Se trata del contenido de 'Notes à la suite', artículo que publicará en la tercera entrega de *Cashiers d'Art*: 'Debido a que la planta de la casa moderna, que se realiza en hormigón armado, nos ha permitido escapar de la forma cuadrada y celular de la habitación que ha permanecido hasta ahora, quedaremos estupefactos si comenzamos a apli-

Fig. 17. De izda a dcha: Contraportada del libro de Ch.H. Hinton *The Fourth Dimension* 1904; T. van Doesburg, Estudio Tesseractico, 1924, 30.5 x 30.3 cm; T. van Doesburg, Estudio Tesseractico, 1924, 49.5 x 34.5 cm.

³⁴ Op. Cit. 78.

car color a nuestras casas modernas, teniendo en cuenta que la habitación roja parece estar formada por extensión de otra pared, aquella pared que también pertenece a la segunda habitación, la azul. La planta flexible moderna, con sus constantes encabalgamientos, no puede ser coloreada como hasta ahora: el comedor rojo, el dormitorio azul, etc. La pared de una habitación ahora también es la habitación de otra habitación.³⁵ Porque para Le Corbusier la conformación de la casa se ha de hacer desde lo intermedio. No sólo el hormigón permite esa libertad de trazado en las paredes sino que los avances en la industria, que provocan la estandarización de ventanas, puertas y armarios, hacen que sean estos elementos intermedios los que marquen el proceso de la nueva composición espacial. Así lo narrará en su conferencia *Una célula a escala humana* en 1929: '...En todas partes, unos módulos comunes ofrecen gran número de combinaciones. Y esto era completamente nuevo: no se colocarían las puertas y ventanas en los agujeros hechos en las mamposterías. No, se instalarían las puertas, las ventanas y los armarios que la altura estándar de las plantas y las distancias constantes de los postes permitan colgar fácilmente. Una vez colocados estos elementos, se *ponen las paredes a su alrededor*, es decir, se hacen los rellenos.³⁶ Primero el hueco, luego los rellenos; primero los umbrales, luego el resto.

Le Corbusier es consciente del poder del color aplicado a los nuevos planos que conforman el interior del objeto arquitectónico. Destruída la caja triedrónica cerrada y deslizados los planos de aquel triedro, ahora dichos planos, al prolongarse, interpenetran los ámbitos y ya no se pueden entender como miembros de un contenedor cuyo interior se envuelve sobre sí mismo, conformando una unidad celular a la que se le pueda dar un tratamiento cromático unitario, sino que, en su extensión, el plano, al proyectarse y desbordar los límites de las ya inexistentes células, adquiere un nuevo papel como elemento en sí, ya no son paredes de una célula sino que son planos que en su intermediariedad definen los espacios. Y para ello va a ser fundamental el contrapunto que se establece entre la luz y la sombra.

Le Corbusier como pintor, conoce el poder en la conformación de los volúmenes que la dialéctica luz-sombra establece. Dicha *relación* viene a configurar el reconocimiento de la forma, la *hace visible*. De ello se desprende la importancia que el blanco, como color asociado a la luz, tendrá en su arquitectura. El blanco-luz deberá contrastarse entonces con la otra pareja del contrapunto, la sombra. Y aquí es donde entran en juego el resto de gamas cromáticas. Como un *sfumato*, el resto de colores actúan estableciendo las distintas gradaciones desde la luz del blanco hasta la sombra, en la definición de las formas, posibilitando que éstas sean visibles, que salgan a la luz. Se genera así una especie de codificación cromática, en donde los azules y los verdes, como derivados de los primeros, son asociados a su carácter vibrante incluso en espacios en sombra y, por ello, los planos en los que se aplica, son considerados con mayor vinculación al movimiento respecto a aquellos en los que se haya aplicado el rojo y sus derivados, cuya demanda de iluminación es mayor, y, además, se entiende que estabilizan el objeto en el que se asientan. El sistema cromático, que además es capaz de estimular reacciones fisiológicas en el espectador generando tran-

³⁵ Le Corbusier, *Notes à la suite*, *Cashier d'Art* n 3, 1926, p 48.

³⁶ Le Corbusier, *Precisiones*, OP. Cit. p 116.

quilidad o irritación, estabilidad o angustia, se concretiza del siguiente modo: si la dialéctica luz-sombra gestiona el reconocimiento claro de las formas, los colores matizarán las relaciones. Es decir, la definición viene dada a través de la *relación* que se establece *entre* lo claro y lo oscuro, *entre* la luz y la sombra. Esa definición a su vez queda matizada por, de nuevo, la relación, el *entre*, que matizan los colores:

El color cambia el espacio. El azul y los verdes, que se derivan del primero, generan espacio y distancia, crean un clima, permiten que la pared se aprecie más distante, la hacen algo más imprecisa, la desnudan de su resolución generando atmósfera. El rojo (y los marrones, naranjas, etc. derivados de él) fijan la pared al lugar, confirman su exacta localización, sus dimensiones, su presencia. Incluso, los sentimientos subjetivos de suavidad, tranquilidad, ambiente acuoso, el mar o el cielo se asocian con el azul. La sensación de poder y violencia se liga al rojo. El azul trabaja como un tranquilizante del cuerpo; el rojo como un estimulante. Uno significa reposo, el otro acción.³⁷ **Fig. 18.**

Por su parte, en la investigación que van Doesburg está llevando a cabo respecto a las posibilidades espaciales vinculadas al color aplicado en la tercera dimensión, la solución final vendrá de la mano de las propuestas que realizan para el *Hall de la Universidad de Amsterdam* en 1923 y para el *Café Aubette* en Estrasburgo en 1927, de los cuales, sólo el segundo llega a realizarse. En ellos se materializa la defensa del papel activo del color en la construcción de los espacios, como material plástico. En ambos casos el observador ya no se encuentra *frente* a la pintura sino *inmerso* en ella y será el color y las relaciones que éste establezca lo que defina realmente la percepción espacial. Lo que ocurre es que ahora el espacio pictórico que nos envuelve no puede ser percibido de golpe, ha de fundamentarse en el tiempo y será la sucesión de secuencias la que nos proporcione en suma la percepción espacial. Una percepción que, habiendo comenzado con una reflexión sobre el espacio-tiempo entendido como cuarta dimensión, acabará por entender lo realizado como un espacio táctil, un espacio pentadimensional en palabras de Van Doesburg. Si la arquitectura es el lugar que da cobijo a lo vital y esto es polidimensional, las ideas de van Doesburg irán dirigidas hacia esa percepción espacial polidimensional que incluirá, además de las variables espaciotemporales, aquellas que tienen que ver con la esfera sensorial del individuo. Lo que dará sentido a su propuesta entendida como construcción (adecuar junto), que ha pasado como primera fase la composición (poner junto), será las relaciones que se establecen entre las variables que participan. Y en este sentido el color, como podemos comprobar a través de las imágenes, jugará un papel protagonista. Nadie podrá negarle a van Doesburg después del Café Aubette que el espacio que diseña junto a Cornelis van Eesteren no sería el mismo sin el color y sin esa disposición del color. Una disposición que aunque, apoyándose en los planos del triedro clásico, mediante la incorporación de las diagonales, juega con los efectos ópticos que produce, haciendo desaparecer las líneas tradicionales de definición de la caja. Así, fundiéndose mediante la configuración de los planos de color contrastantes enfatizados mediante un pequeño rehundido en

³⁷ De Heer, Jan, *Polycromy and Promenade*, recogido en *Risselada*, Max, *Raum versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008, p. 159.

Fig. 18. De izda a dcha y de arriba a abajo:
Le Corbusier, *Maison Guiette* 1926 Fotografía actual Interior del Hall; Le Corbusier, *Maison Guiette* 1926 Fotografía actual Interior de la caja de escalera en el primer piso; Le Corbusier, Sketch con los colores del hall, mayo 1927; Le Corbusier, Sketch con los colores de la caja de la escalera del segundo piso, mayo 1927.

blanco, el triedro clásico pierde su definición y es ahora el color el medio por el cual el espacio es redefinido. Quizás esa borradura del triedro clásico mediante el papel activo del color y la participación del tiempo en la experiencia de lo espacial en el café Aubette consiga ese 'corte' del que habla el matemático Poincaré,³⁸ como el estado de transición que permite superar el paso de una dimensión a otra de orden mayor. Siendo así, quizás estemos efectivamente ante una realidad dimensional por encima de las tres dimensiones clásicas del espacio. **Fig. 19. Fig. 20.**

Van Doesburg con sus propuestas consigue cambiar el tema constructivo en el sentido de que no es la disyuntiva entre muros continuos de carga o soportes aislados y cuadrados o circulares lo que cuenta, sino que lo que plantea es generar planos de apoyo, pantallas podríamos decir de apoyo. Van Doesburg explota la formalidad de la planta hacia la centrifugalidad y con ello consigue aumentar *ad infinitum* la capacidad de relacionar interior y exterior. Porque no es que se aumenten estas relaciones sino que, en tanto que se posibilita, es esa interconexión *entre*, esa relación de *intermediariedad* del afuera con el adentro, lo que da carácter y define espacialmente la propuesta arquitectónica.³⁹ El pla-

³⁸ Poincaré, Henri, *Ciencia y método*, Espasa Calpe, Madrid 1965.

³⁹ Theo Van Doesburg, *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros Escritos*, Colección de Arquitectura 18, COAAT de Murcia, Murcia, 1985, pp 126-27.

Fig. 19. De izda a dcha: Imagen de la *Gran Sala de Baile del Café Aubette* en la actualidad; Montaje de los paramentos de suelo, techo y paredes del proyecto para el *Café Aubette*, 1928; Imagen de la *Sala pequeña de Baile del Café Aubette* en la actualidad.

no pasará a tener una condición *ambigua*.

Tradicionalmente el plano se ha asociado a su función envolvente, con un carácter limitante. Ahora con la disposición que nos propone van Doesburg en la que los planos se muestran marcando las direcciones que radian de forma centrífuga hacia el exterior, el plano recupera algo de su sentido matemático, aquel que le confiere una naturaleza infinita. El plano pasa de ejercer el papel de límite a operar como una apertura que nos conduce al infinito. El plano entonces pasa a representar un papel ambiguo y paradójico, puede ser esto y su contrario. Limitante e infinito. Eso que hemos presenciado en sus maquetas junto con van Eesteren y que también encontramos en su propuesta para una pequeña unidad residencial para un artista titulada *Studio avec habitation standard* de 1925. **Fig. 21.**

Esta disposición radiante también la veremos presente en los proyectos para casas de campo y villas que realiza contemporáneamente Mies van der Rohe. El primero ellos, su propuesta de *Casa de Campo en Hormigón* se mostrará en la *Great Berlin Art Exhibition* de 1924. Dado que en aquella muestra no se presenta, todo parece indicar que la propuesta de Casa de Campo en Ladrillo es un poco posterior.⁴⁰ En ambas, la disposición radiante, como decimos, es su seña de identidad más determinante, generando una imagen formal de gran dinamismo aunque siempre sobre el terreno. Aquí no aparecen los intrépidos vuelos de van Doesburg y van Eesteren. Pero esa disposición de las piezas y de los muros contempla una significación de orden mayor. Inicialmente pudiéramos encontrar que esa prolongación *ad infinitum* en las cuatro direcciones del espacio podría venir determinada por la tradicional asociación muraria con la delimitación del espacio, y así posibilitar en la casa una cierta intimidad entre el espacio público y el privado. En este caso, observando la imagen de la maqueta de la *Casa de Hormigón*, mas realista que los datos existentes sobre la *Casa de Ladrillo*, podemos encontrar en aquellas prologaciones murarias un recurso para lograr la adaptación al terreno, cuya pendiente querría controlarse a través de la aparición de distintos planos en terraza soportados por tales muros. Pero de las sutiles relaciones que se establecen entre los muros de la *Casa de Ladrillo*, donde a unos se les permite el encuentro y a otros no, recogemos esa intención de conformar un espacio a partir justo de lo que esas separaciones y encuentros determinan. Dicho de otro modo, dichas separaciones en

⁴⁰ Tegethoff, Wolf, Mies van der Rohe. *The Villas and Country Houses*, The MIT Press, Cambridge, 1985, p 37.

Fig. 20. Arriba: T. van Doesburg. *Gran sala de baile Café Aubette*, 1928, Ill. 21 de *Das Neue Frankfurt*, 5 (1931), p 105; Abajo: T. van Doesburg y C. van Eesteren, Boceto para el *Hall de la Universidad de Amsterdam*, 1923, en pequeño puede verse la versión sin color.

forma de umbrales serán las que determinen la definición espacial de la casa, esos intermedios entre una estancia y otra. Intermedios que permiten que se haya referido a estas casas como muestra en donde se produce el tránsito libre de lo espacial entre una estancia y otra. A nosotros no nos interesa tanto ese tránsito, que es manifiesto, como señalar que justamente esa separación, esa presencia libre que como umbral hace presente lo intermedio, es el elemento determinante de la definición espacial. No es tanto un resultado sino una premisa de partida.

Lo cierto es que el dinamismo presente en las plantas parece más difícil de conservar en las imágenes en perspectiva donde la presencia masiva de los materiales es más evidente. Esto que vemos en la *Casa de Ladrillo*, lo veremos también en los bocetos del proyecto que Mies realice en 1925 para una *Casa para el pintor Walter Dexel* en Jena, en los que la planta representa esa disposición encadenada en que de una pieza irradia la otra, repitiendo esa conformación clásica de la composición japonesa que recoge la imagen del vuelo de los pájaros en formación de bandada, una disposición muy dinámica, que sin embargo se pierde en la masividad volumétrica de la perspectiva miesiana. Bien es cierto que la riqueza del juego de reflejos del vidrio del que hablará Mies re-

Fig. 21. De izda. a dcha. y de arriba a abajo: Theo van Doesburg, *Studio avec habitation standard*, 1925; Mies van der Rohe, *Casa de Ladrillo*, 1924; Mies van der Rohe, Boceto *Casa Walter Dexel*, 1925, Jena; Mies van der Rohe, Planta de proyecto *Casa Wolf*, 1925-27, Gubin; Mies van der Rohe, *Vista de la secuencia de salas Casa Esters*, 1927-30, Krefeld, Imagen 1981.

firiéndose a sus *Proyectos de rascacielos* para Berlín de 1922, no se ha materializado con el uso del grafito. Pero si nos quedamos con el diseño de la planta, encontraremos el referente que luego se llevará a la realidad en el conjunto de villas que, bajo el denominador común del material empleado, el ladrillo, Mies construirá a continuación en Alemania. De entre ellas, la primera, la *villa Wolf* en Gubin de 1925-27 nos muestra esta secuencia perceptiva de lo espacial generada a través del diseño de esta sucesión de umbrales que se manifiesta claramente en el área de las salas que consecutivamente se van abriendo ante nuestros ojos, lo que podemos comprobar en la Fig. 21. en la fotografía de la *Casa Esters*.

Junto con esto, desde el interior lo que se ha logrado es que, por ejemplo, si nos detenemos en la propuesta de *Casa de Ladrillo*, los planos que aparecen en la planta operen como decíamos antes, simultáneamente de forma ambigua, tanto con el papel de límites como representando líneas directrices que se abren a la exterioridad. Todo lo cual, junto con lo investigado a raíz de la propuesta, entre otras, para la *Exposición de Vidrio* para la *Muestra de la Werkbund* en Stuttgart, con la aportación de Lilly Reich, germinará en sus propuestas en

el *Pabellón de Barcelona* de 1929 o en su *Vivienda para la Exposición de la Construcción de Berlín* en 1931. Por eso es natural que ya en otoño de 1925, Jean Badovici en el artículo que firma en la revista *L'architecture Vivante* no 9 con el título *Les constructivistes* describa la casa moderna como una casa que ya no es cerrada sino que interior y exterior se interpenetran.

Si retornamos a la propuesta que nos hacía Theo van Doesburg, podemos ahora incorporar otra variable más a la definición espacial. Aquella de lo temporal. Observaremos que la arquitectura en van Doesburg pasa a estar construida mediante elementos bidimensionales en forma de planos. Estos planos generan por su disposición, arriba y abajo en horizontal y delante o detrás en vertical, una realidad tridimensional que se ve implementada por el tiempo preciso para recorrer los espacios que van conformando. Esta necesaria circunstancia es lo que con la Modernidad pasa a ser una realidad cuatridimensional, esto es un espacio-tiempo. Pero además, si pensamos en las propuestas de van Doesburg, es innegable que el color aplicado al plano es capaz de extraer del mismo, del plano, del elemento bidimensional, el sentido de la profundidad, la z, la tridimensionalidad. Plano + color vendría a proveernos de las 3d del plano sin haber recurrido a la z, pero, eso sí, de forma ilusoria, de forma pictórica. ¿Es entonces ilusión la percepción espacial? Claro está que en la arquitectura, la realidad espacial es recorrida físicamente, el observador penetra en el mismo espacio, lo envuelve, mientras que en la pintura el observador está más vinculado a la visión lejana, al punto de vista desde la distancia. Lo que van Doesburg nos ofrece es esa posibilidad de viajar al interior del cuadro, adentrarnos en el espacio entre la fuga y el marco del cuadro. La intención de van Doesburg será la de, a través del color, implicar a la pintura en la arquitectura mediante su aplicación en los planos que conforman el espacio. Con ello consigue una experiencia desde lo abstracto, similar a la que podría producirse frente a un trampantojo, en donde la sensación de límite espacial se rompe, el límite es violentado en el sentido de que se abre, se dispara hacia la exterioridad. Conseguimos, mediante la ilusión, la sensación de infinitud, la sensación de que no estamos en un interior cerrado, encerrados, sino que los elementos de cierre se hacen como transparentes, se abren ilusoriamente hacia una exterioridad ficticia.

LA RELACIÓN y la luz

Con estos mimbres es fácil de trazar las ideas, que desde su publicación *La nueva visión* escrita entre 1925 y 1928, haga su autor, el pintor y fotógrafo húngaro Laszlo Moholy Nagy. Al menos en el Berlín de 1923 Theo van Doesburg, Laszlo Moholy Nagy, Hans Richter, El Lissitzky, Mies van der Rohe y Frederick Kiesler, entre otros, compartirán velada tras el estreno del montaje de la obra *R.U.R* diseñado por éste último.

La idea que hay tras la publicación del texto de Moholy Nagy es recoger a modo de breve compendio los principios básicos de la educación del Bauhaus, lo que llamaban la fusión y la práctica en el diseño. Basada en un escrito previo titulado *Von material zu Architektur* de 1928, el texto de *La nueva visión* se estructura de forma bastante canónica en torno a las tres artes mayores. La obra comienza con un Prefacio firmado por Walter Gropius al que le sigue la Introducción y los Preliminares. En dicho Prefacio ya Gropius habla de la cuarta

dimension como la introducción en el espacio del factor tiempo. Cuestión esta que a su entender ya había sido tratada por cubistas y futuristas en la etapa previa a la Primera Guerra Mundial con la intención de introducir el movimiento a la acción, representando el tiempo en la pintura. En opinión de Gropius lo que pretendían esos artistas era representar las impresiones que van sucediéndose en el tiempo pero concentradas en el espacio del cuadro. La propuesta de Moholy Nagy, según Gropius, tratará de conseguir aquello mismo mediante el empleo de la luz. A continuación de este Prefacio el bloque de Introducción junto con los Preliminares expone los planteamientos que han nutrido la filosofía de la Bauhaus. Tras ello se entra en el ámbito de las artes, la Pintura que se analiza a través de la óptica del material y del plano, la Escultura como volumen y finalmente la Arquitectura como espacio. Pero ¿cómo era entendido ese espacio?

Una creación espacial para Moholy Nagy será 'un entrelazamiento de partes del espacio que se sujetan por relaciones invisibles, pero claramente verificables, y por el juego fluctuante de fuerzas.'⁴¹

El espacio es una realidad de la experiencia sensorial. Es un material. Como facultad que es, la experiencia espacial puede entrenarse y desarrollarse. En física, estamos acostumbrados a que por espacio se entienda la relación entre la posición de los cuerpos, por consiguiente, cuando creamos espacio, lo que creamos son *relaciones* de posición entre los cuerpos. Y en este caso, Moholy Nagy considera a los cuerpos como volúmenes. Si, por ejemplo, se disponen barras lineales en el espacio, dicha disposición lo que genera es la relación espacial creada por la posición de las barras. Y pone el ejemplo de superponer las manos con los dedos abiertos y extendidos y deslizar éstas según dos direcciones ortogonales paralelas al plano de colocación de las manos. 'La relación recíproca de los dedos crea cambiantes posiciones de cuerpos que producen una sensación espacial.'⁴² Como podemos observar, la cuestión espacial siempre viene determinada por la *relación*. Aquella relación que se pueda establecer entre los objetos. **Fig. 22.**

La teoría que sustenta Moholy-Nagy es que la arquitectura auténtica será aquella que establezca *relaciones espaciales articuladas* que deben, además, ser experimentadas como tales. Y ¿cómo se experimenta el espacio? El espacio se experimenta a través de los sentidos, de la vista, del oído, del tacto, del equilibrio, de la captación del movimiento. La arquitectura solamente podrá ser considerada verdadera creación espacial cuando la respuesta a las necesidades funcionales sean concebidas en equilibrio constante con las relaciones espaciales.⁴³ Pero esa creación no resolverá únicamente el refugio del individuo como un conjunto de espacios interiores o una forma volumétrica reconocible desde el exterior, sino que concebirá un elemento orgánico de la vida, 'una creación en el dominio de la experiencia espacial'

'Si las paredes laterales de un volumen son esparcidas en distintas direcciones, se originan diseños o *relaciones* espaciales. En el caso de la arquitectura moderna, por ejemplo, las relaciones espaciales entre planos y losas. Lo impor-

Fig. 22. De izda a dcha y de arriba abajo: Los elementos fundamentales; Solidos geométricos, Elementos de la creación volumétrica; Relación espacial creada por la posición de las barras; Demostración de relaciones espaciales. Fuente: Laszlo Moholy Nagy, *La Nueva Visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1985.

⁴¹ Moholy Nagy, Laszlo, *La nueva Visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1985 p 13.

⁴² Op. Cit 105.

⁴³ Op. Cit 109.

Fig. 23. De izda a dcha: L. Moholy Nagy, Escenografía para los Cuentos de Hoffmann. Opera del Estado, Berlín, 1928; W. Gropius, Edificio Bauhaus, Dessau, 1926. Imagen en la actualidad mostrando en primer término el ala de talleres y al fondo la entrada al edificio de estudios técnicos avanzados.

tante en la arquitectura *serán las relaciones y no la masa*.⁴⁴ Y para ello, se debe apoyar en la interpenetración simultánea de lo interno y lo externo, lo superior y lo inferior, en la comunicación del interior y el exterior y en el juego invisible de fuerzas entre el material y sus relaciones en el espacio. El material ayuda, pero no es determinante. Con la incorporación de superficies vidriadas, la masa de muro que antes ejercía de frontera con el exterior queda disuelta, permitiendo la entrada del exterior en el edificio. Los ejemplos que nos muestra en su libro serán la *Casa Robie* de F. L. Wright de 1909 con sus prolongados volúmenes extendiéndose en la horizontal o las interpenetraciones visuales que fomentan las superficies vidriadas de los paramentos exteriores de la *Bauhaus de Dessau* de Walter Gropius de 1926.

Lo cierto es que los efectos visuales que posibilita el vidrio manifiestan una riqueza que hace aflorar un abanico de posibilidades mediante el juego de los reflejos lumínicos, como ya anuncio Mies van der Rohe con su propuesta para *Rascacielos en Berlín* en 1922. Del juego de reflexiones y refracciones de la luz sobre las superficies de vidrio resulta un solape de volúmenes que dan la sensación de interpenetrarse. Pero además, la propia transparencia del vidrio permite tanto que desde el exterior tengamos acceso a visiones simultáneas como que la sensación desde el interior sea como si el exterior se nos colara por los rincones. Y todo ello de la mano de la luz. Luz que realizará el papel mediador en la experiencia sensorial de lo espacial. Luz que como medio generará un abanico complejo de relaciones entre los objetos. Y aquí, es evidente, intervendrá el carácter de los materiales por su capacidad reflexiva de la luz. Aunque no es menos cierto que las nuevas paredes de la casa moderna, ahora entendidas como planos, concentran en ellas también esa capacidad reflexiva. En su artículo *L'Illusion des plans* firmado Le Corbusier-Saunier en el número 15 de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier cuando nos propone el entendimiento de las paredes, planos de la casa moderna como los elementos arquitectónicos del interior, no olvida su papel como receptores y proyectores de la luz: 'Realizar paredes que iluminen - esto es construir los elementos arquitectónicos del interior. Solo restará la cuestión de la proporción'.⁴⁵

El juego entre materiales no reflectantes y otros que sí lo sean hará que, además del abanico de transparencias y reflejos propios de los transparentes

⁴⁴ Op. Cit. p 114.

⁴⁵ Op. Cit. De Heer, Jan, *Polycromy and Promenade*, recogido en Risselada, Max, *Raum versus Plan Libre*, p 157.

y del brillo de los opacos, aparezca el de las sombras contrastantes generando ilusión de volúmenes. Por todo ello, Moholy Nagy avanza en esta línea, asumiendo que la herramienta determinante de los nuevos tiempos es el uso de la luz. En esa línea propone crear la ilusión de espacio mediante el empleo de luz artificial generando así un juego de proyección de sombras que construya un espacio ficticio. De este modo concibe su *Escenografía de los Cuentos de Hoffmann* para la Ópera de Berlín en 1928. **Fig. 23.**

Si *el espacio es relación*, el diseñador lo que debe plantear primero es la intercomunicación del interior del edificio y del interior con el exterior, así los límites se flexibilizan y se da paso a la idea de espacio como fluido, lo que Moholy Nagy entiende como una sucesión infinita de relaciones.

El poder que tiene la luz de modificar el espacio nos lo demuestra Moholy Nagy con la siguiente descripción que bien podríamos asociar con la ingravidez que leíamos ante el cubo del cuadro *La Cheminée* de Le Corbusier: supongamos una casa cúbica pintada de blanco inmaculado y con grandes superficies vidriadas. Cuando el sol rabioso de esplendor la ilumine, lo que hará será conseguir que ante nuestra experiencia la caja cúbica quede desmaterializada mediante el reflejo en sus vidrios de los árboles circundantes y las sombras multiplicadas en sus inmaculadas paredes. Así la naturaleza desbordará su volumen por medio de los reflejos y las sombras. La luz habrá convertido la caja cúbica inicialmente opaca en una especie de objeto camuflado en la naturaleza⁴⁶. Casa transparente siendo opaca.

Las aberturas y los límites, las perforaciones movibles, llevan la periferia al centro y desplazan el centro hacia fuera. Una fluctuación constante hacia el costado y hacia arriba, radiante, multilateral, anuncia que el hombre se ha posesionado - hasta donde se lo permiten su capacidad y sus concepciones humanas - del imponderable, invisible y, sin embargo, omniresente espacio.⁴⁷

Los objetos

La razón fundamental de la selección de objetos que aparecen en la obra de Le Corbusier es su capacidad poética. Si bien, es verdad, que en la época se está produciendo un gran debate en torno a la distinción entre el arte y las artes utilitarias. En otras palabras, entre arte y artesanía. En esta situación lo que está de fondo será la cuestión de la utilidad. A este respecto, Le Corbusier aclara que debe diferenciarse entre aquellos objetos que efectivamente son útiles porque responden a las necesidades del cuerpo y aquellos objetos que aun siendo útiles, presentan, por añadidura, esta capacidad poética de emocionar a través de la plástica. Y aquí tendrán cabida toda aquella selección de objetos de uso cotidiano que facturados por la industria proveen al artista de un nuevo modelo.

⁴⁶ Como curiosidad puede anotarse que justamente los pintores de vanguardia, entre ellos los cubistas, desempeñaron un importante papel en los estudios que realizaron sobre camuflaje a través del color aplicado sobre uniformes y material bélico, hasta el punto de que al paso de los militares en el París de la postguerra Picasso divertido señalara que el *camouflage* lo habían inventado ellos.

⁴⁷ Moholy Nagy, Laszlo, *La nueva Visión*, Op. Cit. p 120.

Fig. 24. Fotografía de Cristalería y Loza comercial publicada en *L'Esprit Nouveau*, no 24, 1924 y en *El arte decorativo de hoy día*, 1925.

Un modelo que evidencia la perfección de la manufactura de la máquina en lo que respecta a la sencillez y pureza de las formas pero que además contribuye con una fuerza poética añadida. Objetos de loza y cristal, pero no cualesquiera, solo los seleccionados.

Uno de los causantes justamente de todo este planteamiento en torno a las posibilidades que tiene la luz de operar la desmaterialización espacial va a ser el vidrio. No por casualidad muchos de los *objets-types* seleccionados por Le Corbusier como objetos en su pintura serán de vidrio. **Fig. 24.**

Aquellos vasos y copas que aparecían en la serie de sus cuadros en torno al cubo. Vaso y copa como aquellos primeros objetos que nos imaginábamos que había dejado salir de aquel cubo casi mágico de su *Le Cheminée*, autentica *boîte à miracles* contenedora en su interior de aquel exterior ante el que el observador se ve sorprendido en su acceso al interior del cubo.

Aunque todos los objetos proceden del universo de lo cotidiano, la selección presenta, de forma prioritaria, aquellos de factura industrial, sencillos y de rigurosa utilidad. Primero aparecerá ese vaso liso y sin estrías, después, los vasos estríados que recuerdan los fustes del dórico griego irán haciendo acto de presencia. Lo que también se observa es cómo la disposición de los objetos en el plano del cuadro inicialmente ofrece distancias más relajadas entre los objetos, el espacio relacional todavía no se ha comprimido, hay una generosa comodidad que permite a nuestra mirada deambular casi ociosamente entre ellos. Esto irá dando paso a una concentración de los objetos, primero en el cuadro en donde parece que nuestro cubo ha abierto la puerta y deja desfilar ante nuestros ojos algunos de los tesoros que contiene. Y esto que aparece en los cuadros también se ve reflejado en su arquitectura. Así debemos entender teniendo en cuenta cómo en 1960 en su *Creation is a Patient Search* publica frente por frente, en las páginas 60 y 61, las imágenes en paralelo de su *villa en Vaucresson* y su cuadro *Naturaleza muerta* de 1922. Ahí, en el texto del pie de foto de la imagen de su villa, Le Corbusier nos aclara que se trata de los comienzos de la investigación arquitectónica refiriéndose a sí mismo en su clásica tercera persona: 'Hasta ahora no había tenido ambiciones creativas de ningún tipo. Tenía treinta y un años cuando se embarcó en el tren que le inspiraría una nueva aproximación a la arquitectura.' ⁴⁸ Y como nos ha confesado en varias ocasiones ese nuevo acercamiento a la arquitectura se produce de la mano de la imagen que aparece al lado, de los cuadros. En este caso una *Naturaleza muerta* de 1922, luego contemporánea de la villa Vaucresson. ¿Debemos entender entonces que los objetos que parecen que se asoman desde la interioridad del cubo equivaldría a la imagen del cubo como si una de sus caras estuviera abierta dejándonos apreciar su rico contenido? Aquel cubo linterna cuya luz nos muestra su apertura, la presencia de su umbral. Ahora parece como si parte del contenido ya ha conseguido salir, como salen en *Villa Vaucresson* los

⁴⁸ Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Frederick A. Praeger, New York, 1960, p 60. 'Until then he had had no creative ambition of any kind. He was thirty-one when he embarked upon a career which inspired a new approach to architecture.'

Fig. 25. Doble página de su obra *Creation is a Patient Search* que contiene a la izda. una fotografía de su villa Vaucresson de 1922 y a la dcha. *Naturaleza Muerta*, 55 x 45 cm de 1922, Maurice Raynal Collection.

volúmenes de la marquesina que cubre el acceso y el mirador que se proyecta por delante del plano de fachada.**Fig. 25.**

Pero como decimos los objetos que van a permitir mayores recursos a la investigación espacial como entidad difusa serán los de vidrio. Vidrio que con su transparencia da cobijo a la manifestación de presencias simultáneas en el cuadro. György Kepes en su *Language of Vision* nos aproxima al fenómeno de la transparencia del siguiente modo: la transparencia se muestra cuando dos figuras superpuestas reclaman cada una de ellas su presencia, en ese momento se produce una especie de confrontación espacial. Cuando el fenómeno de la transparencia se manifiesta entre dos figuras, lo que quiere decir es que 'ambas son capaces de interpenetrarse sin que esto suponga la destrucción visual de una respecto de la otra. La transparencia implica entonces más que una característica óptica; implica una extensión del orden espacial. La transparencia significa la percepción simultánea de diferentes localizaciones espaciales. El espacio no solo retrocede sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes conlleva un significado equívoco, dado que uno puede ver cada figura tanto como la más próxima como la más lejana.⁴⁹ La transparencia remite a lo equívoco, a lo ambiguo, pero también a lo simultáneo, posibilitando ambas realidades presentes.

Ello lo vemos manifiesto mediante el vidrio con el que se fabrican objetos, cuya transparencia consigue que la barrera entre su exterior como forma y su interior como objeto se desdibuje y quede desnuda de contenido, difusa, ambigua. Pero a la vez, esa transparencia multiplica la capacidad de relación entre los objetos. La transparencia, frente a la opacidad, generará sombras más sutiles y más complejas, sombras que en el ámbito de lo opaco nos traducen la espacialidad del espacio, en el ámbito de la transparencia y lo translúcido se multiplican en una gradación infinita. Las relaciones *entre* los elementos se amplifican notablemente. El delante y el atrás se confunde en la transparencia.

⁴⁹ Kepes, György, *Language of Vision*, Hillison & Etten Company, Chicago 1944, p 77.

Porque si hemos comenzado colocando los objetos dispuestos casi en estado de revista, vamos a ir solapando los objetos de cristal unos delante de otros obteniendo una mayor riqueza de efectos visuales gracias a los fenómenos de reflexión y refracción del vidrio. Objeto vidriado que además es contenedor, porque con los efectos lumínicos sobre el líquido contenido también jugaremos. Desde la opacidad más plástica de un vino contenido en un frasco hasta de nuevo la transparencia que el agua aporta en este juego infinito. Juego que se ve inundado por un vibrante espectro de matices, como un campo que reverbera sus efectos irradiándolos en todas direcciones. Una de esas direcciones será el campo de representación gráfico, su lenguaje y los recursos que podamos desarrollar con ellos. Así, eso que comienza con la transparencia real del objeto se va llevando al plano del cuadro mediante el trazo. Trazo cuya delineación va deshojando la simultaneidad de los objetos, trazo que se traviste de forma continua y pasa de ser el fondo de una botella a su sombra o al objeto tras ella. El trazo serpentea ahora por la superficie del papel como registrando esa continua relatividad que se produce en la definición espacial. Cubo luminoso que poco a poco en su apertura se va desbordando y casi apenas se muestra como telón de fondo de todo el repertorio de objetos, objetos que parecen emanar uno de otro como por extensión, fluyendo en la relatividad espacial donde según se mire uno es otro u otro es aquel:

[D]onde cada cosa llega de las manos de las demás y trae, una tras otra, todas consigo, donde la silueta de una botella es el borde de un violín, y la base de una jarra el cazo de una pipa.⁵⁰

La línea dirige, y en su marcha va deshojando todo su contenido. Una línea que avala la infinitud que la matemática le otorga. Línea que en su desenvolverse va generando aquello que Ozenfant y Jeanneret llamara el '*mariage d'object par un même contour commun*' como señalarán en su artículo *Idées personnelles* en 1924 cuando esta explicando lo que desde el purismo entienden por Composición:

....Así por ejemplo se puede explicar el *maridaje de objetos compartiendo un contorno*. El enlace de elementos compositivos para crear un único objeto en pintura, que con frecuencia se ha obtenido en el Cubismo alterando la especificidad del objeto, es logrado en el Purismo por medios orgánicos.⁵¹ **Fig. 26.**

Es natural entonces que a partir de un determinado momento nos encontremos con que la transparencia se agudiza, lo que también provoca que se aplanen las figuras. Pero es que en los presupuestos iniciales del purismo quizás ya estaba sentenciada esta planeidad representativa. Recordemos que una de las intenciones del movimiento será el de la búsqueda de la universalidad y para ello

⁵⁰ Marzá, Fernando y Quetglás, Josep, *El libro abierto en*: AAVV. *Le Corbusier et le livre*, Col·legi d'arquitectes de Catalunya-Fundació Coam-Col·legi oficial d'arquitectes Illes Balears-Fondation Le Corbusier, Barcelona 2005, p 86.

⁵¹ Ozenfant, Amedée y Jeanneret, Charles Édouard, *Idées personnelles*, en *L'Esprit Nouveau* 27, 1924.

lo que pretenden es controlar la sensación en el observador. Entienden que la base fundamental de la universalidad de una obra de arte reside justamente en la sensación. De tal forma que la obra de arte bajo el prisma purista será 'un dispositivo imperativo destinado a situar al sujeto que la contempla en un estado físico-psicológico buscado por el artista'⁵². Por ello lo que pretenden es buscar una especie de vademécum que controle las constantes principales de la sensibilidad y la afectividad del individuo.

Junto a esto, hay que tener en cuenta que las teorías acerca de la estética experimental que se están produciendo contemporáneamente, establecen que el fundamento psico-fisiológico⁵³ en que se basan, reduce la percepción a una serie de elementos simples. Entre ellos establecen dos secuencias básicas. La primera relacionada con la primera impresión directa que uno tiene ante el objeto y la segunda la capacidad de asociación que los elementos del objeto, en este caso la obra facilite. Subyace en este segundo punto justamente el tema de la relación entre las cosas. Será la capacidad de establecer relaciones el motor fundamental de la capacidad estética, o dicho de otro modo, en la medida en que el artista pretenda realizar un objeto, como dice Le Corbusier, poético, su capacidad estética vendrá determinada por dicha capacidad, luego la obra tiene como premisa fundamental ese establecimiento relacional interno y externo a través de la referencia. Las relaciones, esto es, los intermedios, serán los motores de activación tanto de la creación del objeto entendida como *poiesis*, esto es como una producción poética, como de la percepción de la misma.

Por eso los artistas puristas pretenden generar una especie de teclado sensorial que como un resorte active tal o cual sensación. Y ello a través del estudio de la forma. Forma que se descompone matemáticamente y a través de lo geométrico. Se asocia la vertical a la forma como representación de lo que en la realidad le afecta, esto es, la gravedad. Si las formas son entendidas como diferenciales de la vertical, el campo de sensaciones que despierten compondrá un campo de diferenciales respecto de la vertical. A continuación con el color se opera del mismo modo, generando otro campo diferencial de sensaciones asociado a cada color, el cual, de forma análoga al anterior en el que el referente era la realidad a través de la gravedad, ahora con el color las asociaciones remitirían justamente a aquellos lugares en donde la naturaleza aparezcan así coloreados, el cielo para el azul, el pardo para lo terrestre, el verde sugiriendo lo vegetal, etc. De la suma de ambos campos generan una especie de teclado musical como el teclado de un piano con sus teclas negras y blancas. Ahora solo falta que el artista, el pintor, componga la melodía con aquel teclado. Pero también. Que el espectador se muestre ante la obra con la actitud requerida, una actitud que muestre una sensibilidad óptica, 'hay que colocarse en un estado previo de contemplación pasiva, acrítica, receptiva', como cuando escuchamos música, dejándose hipnotizar. Porque como se decía más arriba, la cuestión no es placer desde la indiferencia, sino el arranque de una emoción, sea esta positiva o negativa, algo que desde el punto de vista de Le Corbusier eliminaría las

⁵² Ozenfant/ Le Corbusier, *Acerca del purismo 1918-1926*. Biblioteca de arquitectura 4, El Croquis Editorial, Madrid, 2009, p 208.

⁵³ Op.cit. De Heer, Jan, *Polycromy and Promenade*, recogido en Risselada, Max, *Raum versus Plan Libre*, p 158.

Fig. 26. De izda a dcha y de arriba abajo: *Natureza muerta*, 1925; Fotografía *Maison-Atelier Ozenfant*, Avenue Reuille, París, 1924, Fondation Le Corbusier, París; Boceto 1015 de su Carnet T69 sobre un motivo de 1922, 3 de agosto de 1963. Sketchbook 4 1957-1964.

frases hechas respecto a 'sobre gustos no hay nada escrito', porque la emoción como sensación en el individuo deja rastros a nivel corporal que pueden registrados científicamente. Pero, en fin, nos quedamos con la poética de la emoción.

Y en el caso que nos ocupa, efectivamente los objetos de vidrio resultan más emocionantes. Podemos ver a través de, reconocemos los estratos, vislumbramos su interior desde el exterior, podemos prolongar nuestra mirada a través de ellos y ver lo que está detrás. Pero además en aras de componer según el teclado que se han autoimpuesto reconocemos esa reducción de las imágenes a vistas frontales. Se ha sacrificado la profundidad de la fuga, o si se quiere, se ha renunciado a ella, en este caso en favor de la combinación de planta y alzado de la volumetría cóncava apostando por la concavidad. Concavidad en el sentido que la transparencia nos invita al interior, no al exterior, a una visión ambigua en la que desde fuera estamos dentro. Como vemos en la fotografía que nos muestra desde fuera el espacio del atelier de Ozenfant, prisma de vidrio inserto en el prisma immaculado. Como el prisma que nos aparece debajo en el boceto que retoma un motivo de 1922 donde la geometría del cubo parece que se nos escapa, y el pintor nos roba una de sus aristas superiores, o nos ofrece otra como un marco en su cara frontal, marco que se mantiene ambiguo entre la fuga de una puerta entreabierta o la nítida sombra que se introduce en su interior, un ambigua representación que tanto promete una entrada como una salida y que nos permite realizar nuestra particular *promenade* no solo entre los objetos sino entre el exterior y el interior de los objetos. Promenade que permite la interpenetración visual, explota los objetos compartiendo con nosotros la interioridad del cuadro pero también la interioridad de los objetos que lo componen. Ya no

solo se entiende el objeto en base a sus posiciones relativas respecto de los demás como volúmenes de masa, sino a su propia disposición relativa entre su interior y su exterior. Se desdobra hasta el infinito esa invitación al viaje por el interior del cuadro, el cuadro permite ya no solo que nos dispongamos frente a él, sino que nos abre la puerta. Podemos recorrerlo, estamos ya no enfrente sino dentro del cuadro. De otra manera, aquello que pretendía van Doesburg.

Esto que vislumbramos a través de sus cuadros lo podemos experimentar a través de su arquitectura. Una arquitectura en la que las envolventes cúbicas y prismáticas contienen la sinuosidad de los elementos curvos en las células húmedas, pulmones, riñones, arterias, órganos al fin, y como tales formas orgánicas en el seno de la racional geometría componen, como en el cuadro, el paisaje arquitectónico que reconocemos mediante estas relaciones.

Además de esos objetos de vidrio y loza reconoceremos en los cuadros de Jeanneret, frente al racionalismo de la figura cúbica, lo pasional de lo curvo. El paisaje de la curvatura lo encontramos en los distintos perfiles de instrumentos musicales que recuperan en cierto modo del repertorio cubista. En Jeanneret estos objetos conforman paisajes aprovechando justamente ese perfil como de colinas que se nos pierde en el horizonte. Además, un toque de atención sobre la importancia de lo acústico y lo musical siempre estará presente en su carrera posiblemente influenciado por su hermano Albert y su madre. Esta presencia de lo musical será fundamental en la elaboración de su concepción espacial, Como concepto lo espacial siempre aparecerá ligado a ese poder de emitir reverberaciones acústicas, manifiestas en el universo sensorial que provoca rico en referencias y sonoridades. Y otro de los grandes protagonistas de sus cuadros serán, como ya anunciábamos en nuestra lectura de *Le Cheminée*, los libros. Libros, que si en su primer cuadro se nos muestran cerrados, después aparecerán casi siempre abiertos. Apertura que en su geometría es ondulación y ángulo recto como bien nos describen Quetglás y Marzá:

Lo habitual es que el libro aparezca siempre abierto, con el pliegue que abre el libro y separa las hojas haciendo un eje vertical de la composición, y con las hojas de un lado onduladas, mientras que las del otro lado se solidifican en un bloque compacto, rectangular, de forma que el libro ya es, una síntesis de aquella pareja fundamental que combina ondulación y ángulo recto.⁵⁴

Antes, los elementos que compartían el espacio, en vez de ser simplemente medios, eran cosas en sí, pues los objetos tenían una existencia individual, separada del todo. Los objetos han dejado de ser esos objetos en sí, individuales, independientes unos de otros para pasar a ser entendidos en base a su estado relativo respecto de otros. Es esa relatividad, esa realidad intermedia, lo que les confiere su existencia, ya no son tanto en sí como a través de la relación, a través de la intermediariedad. Es lo intermedio los que les da razón de ser.

⁵⁴ Marzá, Fernando y Quetglás, Josep, *El libro abierto*, Op. Cit. p 84.

La cuarta dimensión

Respecto al tema de la cuarta dimensión, de las observaciones que Le Corbusier realiza desde el texto que firma conjuntamente con Ozenfant, *Acerca del Purismo*, inicialmente lo que se desprende, es una postura crítica. Quizás influenciada por los postulados que a principios de siglo el matemático francés Henri Poincaré ha mantenido con un argumento muy similar. Ozenfant y Le Corbusier en 1919 recogen la siguiente cita del *Du cubisme* de Gleizes y Metzinger:

[S]i se desea vincular el espacio de los pintores a alguna geometría, habría que referirse a los sabios no euclidianos, meditar largamente ciertos teoremas de Riemann.⁵⁵

Cosa que aprovechan Ozenfant Y Le Corbusier para dar su opinión de que tal hipótesis está fuera de toda realidad plástica. Según ellos tal hipótesis es 'inmaterializable en pintura, no hace sino añadir malentendidos', para terminar sentenciando: 'se olvidó que la cuarta dimensión de los matemáticos es una abstracción totalmente especulativa, que forma parte de geometrías hipotéticas, juegos maravillosos del espíritu, sin ningún contacto material con el mundo real, concebible pero no representable, puesto que los sentidos humanos sólo distinguen en el espacio tres dimensiones.'

Si entendemos que la Ciencia lo que pretende es generar un modelo de conocimiento que nos proporcione una cierta aproximación a la Naturaleza, lo que parece que se nos dice es que efectivamente la Ciencia ha generado a través de la matemática una posibilidad polidimensional que puede entonces concebirse, pero que de momento no es representable. Esa incapacidad de representación le hace desconectarse de la realidad. Por ello cuando la geometría tradicional no llega a representar más que la tercera dimensión, ello no impide que la Ciencia a través de la Física evidencie la realidad de la cuarta dimensión.

Es en este momento que Le Corbusier reconoce el valor del cubismo en ese acercamiento a los bordes de la representación. Bordes que, según él, se han alcanzado sólo superficialmente, y de ahí su crítica. Dirá que su valor reside en el valor que de manera análoga podamos conceder a aquellos que descubrieron el Polo, lo miraron y nos lo mostraron, pero nada más: 'allí sólo hay un desierto helado'. Por eso les concede únicamente el valor de la imagen, son agradables a la vista, 'procuran sensaciones deliciosas'. Pero el error, en su opinión, no está tanto en el cuadro, sino en sus autores, que prometieron algo inalcanzable en aquella fecha, y en los espectadores, que buscaban efectivamente algo que aquellos cuadros no tenían. Y acaban gustando por costumbre. Pero para Le Corbusier el arte no tiene como objetivo el placer sino la emoción: 'Lo bello no es el placer; lo bello es cierta naturaleza de emoción intensa.'⁵⁶

Bien es verdad, que otra de las quejas que manifiesta, es que la teoría sobre el cubismo comienza a forjarse a posteriori del movimiento. Si el movimiento se produce entre 1908 a 1914, los primeros escritos aparecen hacia 1918, lo que

⁵⁵ Ozenfant/ Le Corbusier, *Acerca del purismo 1918-1926*, Op. Cit. p 15.

⁵⁶ Op. cit. p 198.

en opinión de Le Corbusier constata que el cubismo como teoría sólo comenzó a tomar forma lógica una vez que el movimiento, en su opinión, ya no existía. Claro está que Le Corbusier entiende por movimiento el término que se refiere a una escuela homogénea. Entendemos por tanto que las obras tras 1914, desde su opinión, no son puramente cubistas.

Lo que desde su punto de vista es un logro innegable del cubismo, va ser la consecución de la autonomía del cuadro. El cuadro ya no es un intermediario entre la realidad natural y la mirada del espectador, como si fuera otra ventana a la realidad natural, sino que el cuadro ya ha alcanzado su autonomía. Es capaz de narrar otras realidades. A partir de entonces será un *cuadro-objeto*.⁵⁷ Como la música que, si no imita sonidos del natural, posee su propia realidad y así la narra a través del sonido. Esto es fundamental porque da carta de naturaleza al poder de construcción de otra realidad por parte del cubismo. Y con ello, probablemente y andando el tiempo, los presupuestos cubistas cuando los valore en sus escritos de los años 40, sea efectivamente por esta posibilidad de entender el cuadro como una construcción de otra realidad, algo que efectivamente se aproxima inexorablemente al proceder de lo arquitectónico.

En verdad, la representación geométrica estricta, en el espacio bidimensional, no es capaz de llegar más allá de la tercera dimensión, de modo que, tradicionalmente se ha defendido que lo que experimentan nuestros sentidos través de ella es justo esa tridimensionalidad ficticia. Es decir, el modelo representativo, geométrico se constituye siempre al menos un grado menos que lo que representa en realidad, a través de la bidimensionalidad geométrica se representa la tridimensionalidad real. La pregunta entonces sería: ¿si fuésemos capaces de representar en el espacio tridimensional seríamos capaces de aprehender el corte poincariano que permite desvelar la siguiente dimensión, la cuarta? ¿Por eso pretende Picasso pintar en el espacio? DE momento los artistas lo que van a buscar es a través de otros recursos que no son los tradicionalmente pertenecientes a la representación geométrica clásica, acercarse, aproximarse al siguiente corte dimensional. Saltarse un escalón, en pocas palabras. Pasar directamente del espacio bidimensional al cuatridimensional, o si se quiere, abierta ya la puerta, manifestar lo polidimensional. Veremos que incluso el propio Le Corbusier andando el tiempo será consciente de que ese 'juego maravilloso del espíritu' le permite abrir la puerta a la cuarta dimensión y en su texto de 1945 sobre *L'espace indicible* acabará por decir:

Tras el largo trayecto de una profunda evolución que nos ha separado de los tiempos pretéritos, descubrimos una verdad esencial: la de la síntesis, hoy posible, de las artes mayores, arquitectura, escultura y pintura, en el reino del espacio. Las perspectivas «a la italiana» no lo consiguen: lo que está sucediendo aquí es algo distinto. A este «algo» lo hemos bautizado cuarta dimensión; ¿por qué no?, si, al fin y al cabo, es subjetiva y de naturaleza irrefutable pero indefinible y no euclidiana. Un descubrimiento que será criticado con afirmaciones apresuradas y superficiales, muy a la moda, como, por ejemplo, que la pintura no debe horadar la pared, que la escultura debe estar fijada al suelo... Creo que no existe ninguna

⁵⁷ Op. cit. 205.

Fig. 27. Imágenes de *Le Poème de l'angle droit*, G3 Outil, Le Corbusier.

obra de arte que no tenga una profundidad inaprensible, que no se desarraigue de su punto de apoyo. El arte es ciencia espacial por excelencia.⁵⁸

Porque Le Corbusier, como veremos que hará Duchamp, madura la ideas con el tiempo, retoma sus obras las rehace, las relee, las estudia, las toma como fuente de inspiración. Juega en ellas con el tiempo, tiempo que queda registrado en las numeraciones inscritas en el cuadros.

Pero ahora estamos en el trayecto que nos hace recorrer Le Corbusier a través de su obra. Le Corbusier siempre nos invita a movernos según un ángulo recto que por ello nunca se mantiene estático, o dicho de otro modo, hace que nos movamos en torno a él y entonces nuestra percepción del mismo va cambiando. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en sus disposiciones en planta, aquellas que aprendió visitando la cartuja de Ema con su típica circulación claustral en esvástica, o en sus propuestas de recorrido en sus *promenade architecturale*. Si recordamos lo que nos cuenta cuando está concibiendo su *villa Vaucresson* en el texto que acompaña las ilustraciones en su *Oeuvre Complète*, de repente, como una especie de revelación, entiende que el bloque de la escalera que había colocado perpendicular a la fachada no funciona armoniosamente respecto a la idea que él tiene de esa casa. La solución será operar un giro de noventa grados en planta. Así dispuesto, el bloque de la caja de escaleras se colocará en continuidad con el frontal de la alineación a la calle, como nos confiesa en el texto al que aludimos en su *Oeuvre Complète*.⁵⁹ Y ese mismo ángulo recto es el encargado de cerrar en otro lugar, como no puede ser de otro modo, el juego de rayuela en que nos muestra su poema, *Le poème de l'angle droit*. Rayuela que no deja de ser un viaje, un viaje al interior de uno mismo buscando las esencias de lo plástico, mediante un juego, la rayuela que parece una danza.

Homero conoce un lugar para la danza (*chorós*), que Dédalo había preparado en Cnosos para Ariadna. Así mismo, tal y como se bailaba en aquel famoso lugar, los jóvenes y doncellas lo hacían en aquel otro que había representado Hefesto sobre el escudo de Aquiles: con las manos enlazadas por la muñeca, "muy levemente, como cuando un ceramista sentado delante del torno comprueba con la mano su forma de girar". Todo el grupo se movía en círculo, en unión, tal y como rodaba el borde de aquel torno.⁶⁰ **Fig. 27.**

Y en nuestro caso Le Corbusier, como el ceramista de Butades, nos hace movernos lentamente como mueve su torno el ceramista, siguiendo su juego, juego de rayuela en que su última pieza descrita en el texto es justamente la primera por la que habría que comenzar el juego. Aquella denominada G3: *Outil*, aquel ángulo recto por el que los sabios se preguntarán y discutirán sobre la relatividad de su rigor, pero que el artista, en su fuero interno, conoce ya como

⁵⁸ Le Corbusier, *New World of Space*, Reynal & Hichcock, New York, 1948, p 8.

⁵⁹ Le Corbusier. *Oeuvre complète Vol 1. 1910-29*, W. Boesiger et O. Stonorov, Les Éditions d'architecture, Zurich, 1965, p 52.

⁶⁰ Kerényi, Karl, *En el laberinto*, Edición de Corrado Bologna, Siruela, Madrid, 2006, pp 74-79.

respuesta y como guía, como su respuesta y como su elección.⁶¹ Porque ya lo había dicho antes, es el *lugar de todas las proporciones*, el cruce de la extensión y la altura. Y eso basta.⁶² Un *outil* que será su guía y también su respuesta, nos dice. Una respuesta que en la segunda década del siglo XX podemos referir a la puesta en cuestión de la rigurosidad de la definición del espacio euclidiano. No olvidemos que mediante la puesta en cuestión del quinto postulado de Euclides, toda una serie de matemáticos en los siglos precedentes han preparado el camino a la emergencia de nuevas geometrías. Y en la física, la puesta en escena de la relatividad se realiza a partir del análisis de lo que ocurre en la pequeña escala, en las relaciones entre los objetos sometidos a campos electromagnéticos, y lo que ocurre en la gran escala a la hora del cálculo de distancias y tiempos. Estimaciones que se producían al paso de un cometa. Aquel cometa, cuya imagen, Le Corbusier recogerá en su escrito *El arte decorativo de hoy* con el pie de foto 'Lo que sabemos de los hechos que nos rodean' en el apartado titulado 'Espíritu de verdad'. Porque Le Corbusier como hombre de su tiempo no puede ser ajeno a estos acontecimientos. **Fig. 28.**

Su propio amigo y compañero Amédée Ozenfant será quien le regale el libro de Henri Poincaré *Ciencia y método* publicado en 1920 por Flammarion en París. Pero Le Corbusier, ávido lector, como nos muestran las fotografías realizadas por Brassai de su apartamento del 20 rue Jacob en 1933, tiene muchos otros libros. Colecciona por ejemplo los números de la revista de ciencia ficción *Planète* hasta su muerte en 1965. También posee *Les grands courants de la pensée mathématique* de Francois Lionnais publicado en 1948 en *Cahiers du Sud*, un ingeniero químico miembro del grupo fundado en 1948 y denominado *Colegio de la Patafísica*, curioso movimiento que retoma las teorías del poeta francés Alfred Jarry, quien creará aquel estrambótico personaje denominado *Ubú Rey*. Jarry quien entre sus amistades figurarán Apollinaire o Picasso. Desde una postura irónica respecto a la excepcionalidad que describe la teoría de la relatividad, Jarry concebirá un relato en el que todo acontecimiento resulta ser una excepción en el universo. Miembros del grupo serán Marcel Duchamp, Max Ernst o el cineasta René Clair.

¿Pero qué podía pensar Ozenfant que le interesara respecto al texto de Poincaré? En *Ciencia y método* Poincaré nos plasma sus ideas sobre la naturaleza y el razonamiento de la matemática. A fines del siglo XIX, la crisis de fundamentos que se produce afecta también a la matemática. Por un lado estaban los "logicistas", con Hilbert a la cabeza, y por otro los "formalistas", cuyo líder era Bertrand Russell. En medio de este ambiente publicaba Poincaré su texto en el que además de temas relativos a la matemática se incluían comentarios sobre la ciencia astronómica y sus ideas generales sobre la "nueva mecánica". Su genio e intuición eran tales que es posible que el joven Jeanneret encontrara grandes tesoros conceptuales en rincones aparentemente menores

⁶¹ Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, Fondation Le Corbusier. Ed Connivences, París 1989 p150. 'On a/ avec un charbon/tracé l'angle droit/ le signe/Il est la réponse et la guide/ le fait/ une réponse/ un choix/ Il est simple et nu/ mais saisissable/ Les savants discuteront/ de la relativité de sa rigueur/ Mais la conscience/ en a fait un signe/ Il est la réponse et le guide/ le fait/ ma réponse/ ma choix.

⁶² Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit. p 98

Fig. 28. Ilustración mostrando la trayectoria del Cometa Halley a raíz de su paso el 19 de mayo de 1910.

del texto. Así encontraremos que Poincaré adivinó mucho antes que las ramas de la matemática y la física contemporánea, la posibilidad de la existencia del caos, definiendo sus características principales. En *Ciencia y método* nos dice: 'Una causa muy pequeña que se nos escapa, determina un efecto considerable que no podemos ignorar; decimos entonces que este efecto es debido al azar. Si conociésemos las leyes de la Naturaleza y la situación del Universo en el instante inicial, podríamos predecir con exactitud la situación de este universo en un instante ulterior. Pero aun cuando las leyes naturales no tuvieran más secretos para nosotros, no podríamos conocer la situación inicial más que aproximadamente. Si esto nos permite prever la situación ulterior con la misma aproximación, que es todo lo que necesitamos, decimos entonces que el fenómeno ha sido previsto, que está regido por leyes. Pero no acaece siempre así; puede suceder que pequeñas diferencias en las condiciones iniciales las engendren muy grandes en los fenómenos finales; un pequeño error sobre los primeros produciría un error enorme sobre los últimos. La predicción entonces se vuelve imposible y nos encontramos con un fenómeno fortuito'. Después en su obra 'Últimos pensamientos' encontraremos capítulos en los que trata la física cuántica y volverá a plantearse la pregunta sobre la tridimensionalidad del espacio y su causa.

Del pensamiento de Poincaré nos interesa sobre todo la idea de tránsito entre una dimensión y otra asociada al corte. Para Poincaré el paso de por ejemplo lo unidimensional a lo bidimensional es factible gracias a un corte, una especie de punto ciego dimensional. Así por ejemplo en el espacio del cuadro, la perspectiva lineal ha facilitado ese momento de corte para que se pueda producir el paso desde la bidimensionalidad del cuadro a la tridimensionalidad del espacio ilusorio del cuadro. Para Poincaré, los recursos físicos no habían producido de momento la aparición de ese corte, por lo que de momento, y aunque la matemática con su lenguaje abstracto lo pudiera enunciar, los artistas, desde su punto de vista, no disponían de medios para representarlo. Y en esta línea probablemente se mueve en esta época Jeanneret.

Desde esta postura es más fácil justificar las palabras en *Après le cubisme* que veíamos antes, donde junto a Ozenfant se muestra muy crítico respecto a la idea de la cuarta dimensión. A pesar de ello, encontramos en sus cuadros vestigios que nos recuerdan, mediante sus trazos, objetos que se asimilan a esa continuidad de la cuarta dimensión que releída como realidad espacio-temporal puede suponer. Así, a partir 1930, comenzarán a aparecer en sus cuadros cintas de Moebius y juegos de líneas que no siguen la ortodoxia de la perspectiva lineal renacentista y que hablan de una intención como de escape, de evasión, de querer salirse de los márgenes de la representación tradicional del espacio para abrazar imágenes que más tienen que ver con los espacios no euclidianos que nos puedan proponer las geometrías de Riemann o de la matemática de Minkowski. Unos trazos y unas líneas que hemos visto en otros personajes de la vanguardia que también buscan un sentido gráfico a lo cuatridimensional. **Fig. 29.**

El matemático Maurice Princet pertenecía al grupo que se autodenominó Escuela de París. En este grupo encontramos a personajes tan dispares como Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Jean Metzinger o Marcel Duchamp. El grupo se reunía en el *Café Du Dôme* de Montparnasse, a veces conocido como el café angloamericano. Al parecer fue Princet quien, como ma-

temático, introdujo en este círculo de artistas las ideas que sostenía otro matemático ilustre, Henri Poincaré, acerca de la geometría y el concepto de la cuarta dimensión. En este sentido se apunta el hecho de que pudo ser Princet quien le enseñó a Picasso el *Tratado elemental de las cuatro dimensiones* de 1903 de Esprit Jouffret, un escrito donde Jouffret populariza las ideas de Poincaré descritas en su *Ciencia e hipótesis* en torno a los hipercubos y los hiperpoliedros.

Uno de estos personajes desempeña una labor callada pero continua en la investigación a través de sus propuestas artísticas de cuestiones relativas al espacio polidimensional. Nos referimos a Marcel Duchamp. El caso es que este discreto y elegante individuo que practica el inteligente arte de la conversación instigó buena parte del cambio que se produce justo antes de la Primera Guerra Mundial en París. Invitado en los círculos más elegantes, no se prestaba mucha atención a la ingente cantidad de personas a las que seducía con sus ideas. Su partida a Nueva York en el inicio de la Gran Guerra se asemeja a la partida de Descartes hacia Amsterdam. Alejado de las masas, educado y reservado pasaba desapercibido. No tenía necesidad de sentirse perdido aunque tenía el perfil del fracaso, pintor rechazado en el Salón de los Independientes de 1912, frente a su exitoso hermano Duchamp-Villon, destacado pintor y escultor, que triunfa hasta que muere en la guerra. Para los personajes con la mentalidad de Duchamp en el mundo en el que se movía no había ya nada más que perder. Fue uno de los primeros convencidos de que pertenecía a un mundo sin arte porque el arte había desaparecido, había muerto en términos nietzscheanos. Cuando él comenzó a trabajar la muerte del arte ya había tenido lugar. Por eso más que un precursor de la idea se trataba de un superviviente a la misma. No se preparaba para la catástrofe sino que establecía las condiciones de supervivencia. **Fig. 30.**

Una imagen muy significativa será la resultante del fotomontaje que le realiza el escenógrafo de origen austro-húngaro Frederick Kiesler en su estudio neoyorquino de la calle 14 en marzo de 1945. En él aparece Duchamp en un ambiente casi siniestro, de espaldas a la cámara, sentado en su sillón. Casi parecería que le viéramos con la mano en la barbilla, con esa típica expresión asociada a la Melancolía que también encontramos en el grabado de Durero. Imagen melancólica del "*Sad Young man on a train*" trasladado a Nueva York a principios del siglo, el hombre triste como le había dicho ya en alguna ocasión Man Ray 'no, tú estás triste, siempre has estado triste'. Ese hombre triste contemporáneo de Le Corbusier que nace en Blainville Francia en 1887, aparece en el fotomontaje de Kiesler entre un montón de cosas desperdigadas por la habitación, amontonadas, esperando casi la deposición del polvo como en la fotografía en la que expone su *Gran Vidrio* expuesto al polvo y que realizará Moholy Nagy años después. En la imagen podemos reconocer sus *Rotorelieves*, bocetos de misteriosas máquinas, artilugios ópticos, un proyector y cintas, estereoscopios, modelos sólidos de Poincaré, y el tablero de ajedrez colgando en la pared, de nuevo, como en el grabado de Durero en el que aparece su mágico cuadrado con las series numéricas. Un tablero de ajedrez que nos remite al cuadro de Paul Klee *Chess* invocando también investigaciones en torno al espacio.

Un espacio, este del estudio duchampiano, que su amigo y escritor Henri-Pierre Roché describirá como una especie de monasterio por la atmósfera que en él se respira. Comparado casi como un eremita en su cueva, cuando Roche

Fig. 29. Izda: Nudos en *Le Poème de l'angle droit* p 53; dcha: Cinta en *Le Poème de l'angle droit* p 30. Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, Editions Connivences7Fondation Le Corbusier, París 1989.

Fig. 30. Fotomontaje obra de Frederick Kiesler retratando a Marcel Duchamp en su estudio de la calle 14 en Nueva York. Marzo 1945.

Albrecht Dürer's *Melancholia*

4x4 magic square, upper right corner

le pregunte acerca de si se siente artista, Duchamp le responderá que sólo un aspirante cuya obra maestra ha sido el uso del tiempo. Así se autodefine Duchamp, un usuario del tiempo. Roche con quien emigra Duchamp desde París a América en 1916. El mismo Roche que en 1905 presentaba a Picasso al matrimonio Stein, Gertrude y Leo. Roche amigo, en los tiempos del Quarter de Montparnasse en París, de Manuel Ortiz de Zarate, pintor nacido en la ciudad italiana de Como, pero emigrado a Chile y familiar de los Errázuriz. Y de Roché⁶³ serán curiosamente los negativos de las fotografías de silos americanos que Ozenfant revelará haber manipulado con gouache para ser publicadas en *Vers une architecture* a fin de convertirlos en volúmenes puros, quitando muchas veces las cubiertas inclinadas para hacerlos aparecer más prismáticos: '[...] Borré esas excrescencias con gouache y todo se convirtió en puro, o mejor dicho, la pureza fue restaurada.'

Pero hablábamos de Duchamp y su acercamiento a la cuarta dimensión. Uno de los libros que va a poseer es aquel en el que Pankowsky desarrolla un relato en el que la acción describe el viaje al país de la cuarta dimensión, su *Voyage au pays de la quatrième*. Son los tiempos en que por ejemplo Maeterlinck también publicará su texto sobre la cuarta dimensión titulado *Life of Space*.

El acercamiento al tema que podemos extraer de las propuestas de los artistas, tiene que ver con la generación de unas obras gráficas con geometrías torturadas al límite, intentando hacer ver quizás esa deformación que desde la ciencia describe lo espacial ya no como plano sino como magnitud con una determinada curvatura. Y la otra opción para dicha aproximación va a ser la asociación del espacio al tiempo como esa cuarta variable que complementaría las tres dimensiones cartesianas. En el caso de Duchamp, va a ser en los textos de Henri Poincaré *Ciencia e Hipótesis*, de 1902, en su capítulo IV titulado *Espacio y geometría* y en el *Valor de la Ciencia* de 1905, en el capítulo IV *Espacio y sus tres dimensiones* donde encuentre el término de 'corte' como el mecanismo de paso de una dimensión a otra y lo que denomina Poincaré su aproximación *no-retiniana*. Así encontrará que Poincaré contrapone el espacio simple visual de dos dimensiones al espacio táctil, al que identifica con el espacio que trazan los dedos a través del sentido del tacto recorriendo los objetos y que sin embargo asociará a las tres dimensiones. Parecería como si a la visión lejana de Hildebrand le perteneciera sólo la imagen simultánea de dos dimensiones donde como mucho aparecería la ilusión tridimensional y, sin embargo, la visión cinética del mismo Hildebrandt, en

⁶³ Henri-Pierre Roche en su juventud había pertenecido al grupo de artistas que se reunían y vivían en Bateau-Lavoir en Montmatre París junto a personajes como Picasso, Picabia o Bracque. Y con Bracque compartió amante, Marie Laurencin, pintora cubista perteneciente al grupo de la Sección de Oro durante un tiempo. Amante y afición al boxeo. En los tiempos en que se produjo la mudanza de artistas desde Montmatre, donde vivían muchos en aquel inmueble situado en el 18 arrondissement de Paris en el quartier de Clignancourt y que los artistas habían bautizado como le Bateau-Lavoir por su estructura de madera que en los días lluviosos recordaba un barco en el Sena. Tras el estallido de la guerra en 1914 los artistas se trasladaron a Montparnasse, donde había mucha afición por el pugilismo, con gimnasios y profesores amateur, y era muy habitual que entre los practicantes que se acercaban hubiera jóvenes artistas del momento.

Fig. 31. De izda a dcha y de arriba a abajo: Portada del libro de G. de Pawlowski Voyage au pays de la quatrième. Marcel Duchamp, Sad Young Man on a Train 1911-12, 100 x 73 cm The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venecia; Marcel Duchamp Apolinère Enameled, 1916 24.4 x 34 cm, Philadelphia Museum of Art; Marcel Duchamp, Tu m', 69.8 x 303 cm, Yale University Art Gallery.

el caso de Poincaré, quede asociada al tacto a través del cual ya seríamos capaces de percibir esa tercera dimensión. **Fig. 31.**

Bajo estos y otros mimbres debemos entender las propuestas que los artistas del momento realizan. Por ejemplo respecto a los espacios tridimensionales imposibles. Duchamp, probablemente anticipa lo que otros harán después.⁶⁴ Nos referimos a los más conocidos espacios imposibles de Maurits Cornelis

⁶⁴ Es posible que el cordón de unión se pueda establecer entre Duchamp que tiene relación con Roland Penrose, un pariente de Roger Penrose. Más adelante, Roger y Lionel Penrose escribirán un artículo en 1956 sobre espacios 3d imposibles que será vital para las construcciones que después realizaría M. C. Escher

Escher. Pero antes, en 1916-17, Duchamp nos presenta su obra *Apolinère Enameled*. Como en otras ocasiones, sobre un objeto ya existente. Se trata de la ilustración que sobre un anuncio para pinturas al esmalte Sapolin realiza Duchamp manipulándolo. En él aparece una niña pintando una cama. Cama que Duchamp representa como un objeto imposible en el que el travesaño trasero se ha manipulado y parte del mismo ha desaparecido. O con respecto a la introducción del tiempo en el espacio del cuadro podemos traer a colación aquel *Sad Young man on a train* que anuncia su más famoso *Desnudo bajando la escalera* donde parece que en la sucesión repetida de líneas y planos se vislumbra el movimiento de la figura.

Después de *Desnudo bajando la escalera*, la obra de los 3 *stoppages* étalon pondrá en cuestión la realidad de la dimensión, dimensión que es una de las cuestiones que Einstein va a relativizar también. Con ello, estas magnitudes pierden su sentido de valor absoluto para pasar a hacerse relativas, esto es, su fijeza dimensional se pone en cuestión y se hace relativa al contexto. En este sentido vamos a ver cómo el criterio para establecer la constancia de la magnitud del metro en base a una barra de cierto material en condiciones estables para que no sufra transformación en base a temperatura o presión, va a cambiarse de la mano de Einstein. Derivado, claro está, del hecho cierto de la evidencia demostrada de que la constancia dimensional de los objetos no se puede mantener estable. Una reflexión gráfica de ello puede establecerse mediante la propuesta que nos hace Duchamp entre los años 1913/14 con su obra *Stoppage Standards*. En teoría y, según sus propias indicaciones, ha resuelto la ejecución de su obra siguiendo un procedimiento. Procedimiento que formula mediante una serie de pasos que van a explicar la ejecución de la obra y el cómo se ha llegado al qué de la obra. La obra ya no solo es el producto sino también el proceso.

Habiendo cortado tres elementos lineales de longitud un metro, los ha colgado de la parte superior. Los propios hilos por efecto de la gravedad describen una forma, casi como una trayectoria, la cual se lleva al perfil de un molde sólido para recogerlo. Perfil que testifica, da fe de aquella forma. Forma que de alguna manera se puede decir que se establece de una manera ciertamente aleatoria, a cada momento probablemente corresponderá una forma. No es del todo arbitraria porque depende de unas determinadas condiciones de contorno, pero bien podría aplicársele la paráfrasis del título del poema de Mallarmé, una tirada de cuerdas nunca eliminara el azar, porque en este caso el golpe de dados, como golpe de suerte en cuanto que depende no tanto de la fortuna pero si de las condiciones de contorno relativas, no elimina el azar, la arbitrariedad. Arbitrariedad de la que hablarán también los artistas de la época.

Del procedimiento seguido, Duchamp reservará para su propuesta artística los moldes que recogen las formas que han adoptado los hilos en suspensión, la propia delineación de dichas trayectorias congeladas en la materialización de aquellos testigos de madera contrachapada. Objetos que dan fe como haría un notario de aquellas trayectorias que se corresponden con las distintas apariencias que puede adoptar un metro. Parecería como si Duchamp actuara como poniendo en cuestión la certeza dimensional que nos acompaña hasta Newton, desde el propio Euclides, en la matemática occidental. *Stoppages* nos habla de esa puesta en cuestión de la certeza científica que se está poniendo de mani-

fiesto en el campo de la matemática a través de autores como Lobanewski, de la geometría como Riemann o de la física como Maxwell, Planck o Einstein. O quizás se aproxime de otro modo al planteamiento que hará Lorentz - Fitzgerald respecto a cómo a la velocidad de la luz se producen contracciones y expansiones dimensionales. Lo real no es estrictamente lo que parece, pero es que no puede serlo porque la incertidumbre dimensional se lo impide. Dicho de otro modo, aquellas variables que como estables se han mantenido hasta el momento resultan ser tan inestables como el resto de ingredientes. Dependen de la ocasionalidad del instante.

En el campo de la geometría, una línea, al final, se define por tener longitud, no tiene espesor ni profundidad. En este caso, Duchamp va a elegir un hilo muy fino para asemejarlo a una línea sin espesor. Los tres hilos van a dejarse caer desde una altura idéntica a su dimensión, desde un metro. En su recorrido hacia abajo, empujados por la gravedad, los hilos definirán, por un lado, una superficie a través de su trayectoria, o sea una visión bidimensional a través de la unidimensionalidad de la línea en movimiento, esto es, (x) y (t) , y, por otro lado, nos hablarán de que dicha trayectoria lleva implícita la dimensión temporal, de nuevo (t) . De algún modo mediante el procedimiento que nos transmite, Duchamp nos habla del paso, *corte* desde la unidimensionalidad de la recta euclidiana a la bidimensionalidad que ésta adquiere en el procedimiento con la inclusión temporal. Define una superficie en su desarrollo (2d) y además precisa de otra dimensión, la temporal para ello (3d). Esto anuncia la posibilidad de aumentar las variables dimensionales a través del proceso de ejecución, desde la unidimensionalidad de la recta a la tridimensionalidad de la superficie definida en el tiempo. Y además, paradójicamente, poniendo en cuestión la propia dimensionalidad, al evidenciar que la medida en descuelgue de los hilos queda deformada debido a las condiciones de contorno y ninguno de los tres hilos llegan a cubrir el metro de distancia. Todas estas cuestiones las recoge Duchamp en su obra *3 stoppages* étalon, Obra que está compuesta por los propios hilos, la huella superficial y ocasional representada a través de los moldes realizados en contrachapado de madera y la imagen de la trayectoria seguida por los hilos en su caída a través de unos elementos que lo marcan más como lo haría un cliché cinematográfico que como lo hace un dibujo. Todo el conjunto constituye la obra, obra que ya lo decíamos no se acaba en el producto sino que se abre al proceso y además exige la participación reflexiva del observador.

Pero quizás las obras que podemos asociar a las imágenes que nos encontramos en los cuadros de Le Corbusier sean otras que acusan un mayor grado de conceptualización respecto a lo gráfico. Una de ellas, será el último cuadro para Duchamp. Nos referimos a *Tu'm* obra que realiza para su benefactora americana Katherine Dreier para la biblioteca de su casa. En esta composición, como en muchas otras ocasiones Duchamp, como hará Le Corbusier, retomará viejos temas. Prescindimos de la reflexión en torno al título también rico en simbologías. Vamos a fijarnos en otros aspectos. En la composición, se nos muestran solo sombras de algunos de sus *ready-made* más famosos, la rueda de bicicleta, el sacacorchos, el perchero, los *Three stoppages*, etc. Sombras con la intención de insinuar su polidimensionalidad. Se nos ofrecen las sombras de algo que pertenece a otra dimensión, porque las sombras no dejan de ser proyecciones, resúmenes en plano de la realidad tridimensional del objeto.

Fig. 32. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Fotograma de la película *Entreactes* de René Clair 1924 en la que aparecen jugando al ajedrez Marcel Duchamp y Man Ray; Fotografía de Duchamp ante el tablero de ajedrez en su estudio neoyorquino c1950; Marcel Duchamp Pasadena jugando al ajedrez, Foto de Julian Wasser.

Por ello, como en la caverna platónica, únicamente somos capaces de vislumbrar sus sombras. En ella además se nos muestran varias técnicas que hablan de la superposición temporal de las imágenes logradas a través de sucesivas impresiones del papel, lo que las hace aparecer como borrosas, como pertenecientes a otra dimensión. Porque no se nos muestran más que sus sombras, sus impresiones, o los elementos que han servido para su ejecución y que se presentan como parte de la obra, porque también el proceso es representable. Así, encontramos cómo una mano nos indica que prestemos atención al mensaje que se nos ofrece en el lateral derecho de la composición, donde la secuencia ordenada de cuadrados girados queda rota quebrada por el desbordamiento espacial de la grieta que publicita a voz en grito una escobilla que en la crudeza de su realidad se sale del cuadro convertida casi en bocina. Y detrás, un plano blanco alumbra la secuencia lineal de los *Three stoppages* que a su vez son descompuestos en otros tantos, quedando sujetos por una especie de planos que conforman una secuencia multicolor, como los vientos de una cometa. Una reverberación espacial que nos introduce en la profundidad del plano del cuadro haciendo que aquellos cortes de los que hablaba Poincaré se nos manifiesten al aproximarnos al cuadro. Si de lejos la realidad bidimensional no nos deja ver la profundidad, al acercarnos a la imagen seremos capaces de incorporar aquella capacidad táctil que para Poincaré facilitará la aprehensión de la profundidad espacial. Y una familia de extrañas fugas aparece en la composición. Una distorsión que habla de esas geometrías clásicas desbordadas por los nuevos conceptos matemáticos.

Recursos todos que intentan de algún modo aquel sueño imposible cuyo fracaso el propio Einstein revelará al confesarnos que, desde su punto de vista, las nuevas geometrías y la nueva concepción del espacio como un campo de fuerzas, determinan la imposibilidad de su representación gráfica, o, lo que es lo mismo, que su figura única, nítida y precisa es una quimera. Por ello lo que podemos encontrar son únicamente esas maneras distintas de intentar aproximarse a ello, de intentar atrapar algo de ello, que podamos detener ante nuestra mirada algo de ello aunque sea sólo por un instante. Facetas que se superponen dejándonos adivinar las transparencias de las secuencias en movimiento, geometrías distorsionadas, juegos cromáticos interpuestos a los lineales. Todo ello habla tanto de ambigüedad en lo representado como de la búsqueda de la simultaneidad.

A través de lo borroso que la ambigüedad provoca como significación, se amplía el campo de significación. Con ello se pretende que la obra, invoque nuevas significaciones pendientes de nuevas lecturas y simultaneidades que incorporen, de golpe, la secuencia sucesiva del tiempo. Por eso es querido el ajedrez y su tablero como su símbolo, porque con el tablero de ajedrez el artista simboliza todo un universo de infinitas posibilidades, tantas como jugadas sea capaz de retener en su memoria el jugador. Porque un jugador de ajedrez lo que hace es convocar al tiempo en su globalidad, pasado, presente y futuro y al espacio aquí y allí, fuera del tablero y dentro, en esta jugada y fuera de ella, como en tantas otras. El tablero de ajedrez, en fin, simboliza esa polidimensionalidad inaprehensible para el artista. Y así podemos encontrarnos con que una de las escenas de la película dadá-surrealista dirigida por René Clair en 1924 *Entreacto* sea la

que interpreten Man Ray y Marcel Duchamp en una terraza asomados al vacío precisamente jugando al ajedrez. **Fig. 32.**

Simultanear es lo que realiza el jugador de ajedrez cuando mantiene en su pensamiento la superficie del tablero regulado sobre el que imagina de forma múltiple todos los posibles movimientos que su mente es capaz de registrar como estrategia de su próxima jugada. Esa posibilidad de movimientos en la mente del jugador de ajedrez se manifiesta como si la mente reflejara, como refleja un espejo la imagen delante de él, de forma especular. Porque especular no deja de ser eso. Esa imagen de lo especular que proporciona el tablero de ajedrez es lo que atrae a Duchamp. De la misma forma que cuando estamos ante un espejo, éste, siendo bidimensional, nos proporciona la tridimensionalidad de nuestra realidad, Duchamp defiende que, por medio de la metáfora del tablero de ajedrez combinado con la imagen especular, se podría expresar la idea de las cuatro dimensiones del espacio en el espacio tridimensional, a través de la imagen de la percepción de una línea cuatridimensional por seres tridimensionales:

Cualquiera podría visualizar cualquier punto en el espacio como si fuera el final de una línea moviéndose hacia nosotros, (recta o no) en un continuum (espacio-temporal). El ojo recogería siempre esa imagen (en una realidad tridimensional), nunca sería capaz de percibir ninguna parte de la línea cuatridimensional que no fuera el punto en el que esta se encuentra con nuestro medio tridimensional...Es cierto que cada punto en el espacio oculta, esconde y es el final de una línea en un continuo.⁶⁵

Hay que aclarar aquí que Duchamp identifica el espacio cuatridimensional con un continuo, con una realidad espaciotemporal. Por eso cuando los artistas del momento hablan del continuo del espacio están implícitamente hablando del espacio-tiempo, del espacio de cuatro dimensiones $xyzt$. En este sentido habría que recordar la novela que en 1880 escribe el matemático E.A. Abbot titulada *Flatland: A romance of Many Dimension*, en la que narra cómo en un espacio bidimensional se produce el encuentro de un cuadrado con una esfera. El cuadrado, entidad bidimensional en un espacio bidimensional, verá a la esfera, que en realidad posee tres dimensiones, como una realidad bidimensional que se mueve desde el punto hasta el círculo y otra vez hasta el punto, lo cual se corresponde con los encuentros entre la figura tridimensional y el espacio bidimensional plano, esto es, con los cortes planos de la esfera. Casi como si de una tomografía se tratara, la realidad bidimensional trataría a la esfera como una secuencia continua de cortes de la esfera recorriendo paralelamente toda su volumetría. El observador, que pertenece al mundo bidimensional y en él está atrapado como cuadrado, sólo conocerá de la esfera sus múltiples facetas bidimensionales, un cúmulo seriado desde el punto, pasando por los distintos cortes paralelos hasta el ecuador y viceversa, un conjunto de circunferencias y dos puntos, los polos; pero nunca verá la volumetría de la esfera. Esos planos en movimiento no dejan de ser la suma de las variables bidimensionales x e y en el tiempo (x , y ,

⁶⁵ Henderson, L. D., *The Four dimension and non- euclidean geometry in modern art*, Princeton University Press, Princeton, 1983, p 150.

Fig. 33. De izda. a dcha. y de arriba a abajo: Paul Klee, *Soaring. Before Ascension*, 1930; Paul Klee, *Chess*, 1931, ; Paul Klee, *Bocetos pedagógicos*; Paul Klee, *Perspective with inhabitant*, 1921; Paul Klee, *Arab Town*, 1922; Paul Klee, *Parade on the Track*, 1923.

t). Es decir, sería la realidad tridimensional (x,y,z) propia de la esfera en reposo traspasada al filtro bidimensional, *cortada*, como diría Henri Poincaré (porque el paso de una realidad n -dimensional a otra $n+1$ -dimensional se produce a base de cortes en el tiempo). Esto lo podríamos extrapolar como un continuo plano-tiempo. En correspondencia la realidad cuatridimensional debe entenderse como un continuo espacio-tiempo.

Pero volvamos al ajedrez porque un ajedrez es también lo que encontramos en Paul Klee, aquel tablero *Chess* que pinta en 1931 tras otro cuadro, su *Soaring, Before the Ascension* de 1930. Cuando los científicos de principios de siglo intentan explicar la cuatridimensionalidad, lo hacen convencidos de que el salto representacional, el corte del que habla Poincaré, mediante los recursos gráficos tradicionales, es imposible de llevar a cabo. Por ello quizás los artistas nos proponen esas geometrías ambiguas que navegan entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad para intentar, aunque sea desde un grado menos, aproximarse a lo que pudiera ser ese tránsito entre la tridimensionalidad y la cuatridimensionalidad. Y probablemente desde esta perspectiva podamos entender las propuestas que Klee nos hace en donde varios plegados de figuras van conformando como una especie de cinta zigzagueante que a veces se pierde convirtiéndose en otra cosa y obteniendo con ello insinuaciones de otras figuras espaciales que comparten el ámbito del cuadro. Los motivos entonces se van entrelazando y es, en las relaciones que se van estableciendo en cada momento, que podemos entenderlo de un modo o de otro, o mejor dicho, lo interpretamos, lo percibimos de una manera o de otra. El cuadro, en fin, admite varios planos de lectura. Klee, con esas ambigüedades, consigue insinuar planos que pertenecen a una figura y a otra, pero también a una lectura figural y a otra, lo que enriquece el esquema espacial del plano. Y en cada momento, será la relación que establezcamos entre las líneas, las manchas de color o las áreas sombreadas, la que nos haga ver el cuadro de una forma u otra, lo que nos define de una manera o de otra aquel espacio que Klee deja intuir. Y en cada momento visualizaremos perspectivas diferentes que podremos simultanear cuando solapemos en nuestro imaginario lo que vemos.

Esta será la manera cómo Klee se aproxime a aquello que los matemáticos denominaron hipercubo o cuarta dimensión. Y si eso lo llevamos al terreno de lo lineal, vamos a ir viendo como también con ella, con la línea, las figuras se entrelazan. Como podemos ver en aquellas obras de Klee en las que el plano del cuadro se nos muestra como el intermedio a partir del cual interpretar el espacio, como en la representación de su habitación de 1921 que titula *Perspective with inhabitant* o en su *Arab Town* de 1922. Sin embargo lo que nos parece más interesante, serán aquellas producciones como la de *Parade on the Track* de 1923 donde las figuras se van componiendo con una línea continua como si fuéramos incapaces de separar el pincel del cuadro. **Fig. 33.**

Esa continuidad, que en el caso de Klee se manifiesta a través de lo lineal, es la que Duchamp también defiende en la medida en que entiende que el interior y el exterior en una cuarta dimensión pueden recibir una identificación similar. Eso que se visualiza de forma clara en el entrelazamiento de los nudos que tanto le gustan a Paul Klee. Y un nudo sencillo siempre dibuja un infinito, como si en un nudo pudiéramos contener el universo entero. Algo de eso hay en la querencia de muchos artistas por la geometría que emana de la denominada

Fig. 34. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Paul Klee, *Ways Toward the Knot*, 1930; M.C. Escher, *Moebius band II*, 1963; Paul Klee, Boceto pedagógico; Botella de Klein en vidrio; Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919.

cinta de Moebius. Una cinta en la que una cara pasa a ser otra en continuidad. Una cinta que a veces apreciamos como una línea que va contorneándose y que en su girar anuncia ese símbolo del infinito. Cinta que lo manifiesta a través de su configuración laminar. Pero si lo convertimos en volumen nos topamos con la botella kleiniana en la que el tránsito en continuidad desde el interior al exterior es todavía más claro. Una botella, la de Klein, que Duchamp encontró representada en la botella de 50cc del perfume *Paris Air* de 1919, uno de sus iconos de su posterior *Valija*, aquella que acompañará al *Gran Vidrio*. **Fig. 34.**

Pero volvamos a Charles Édouard Jeanneret. A pesar de lo que sus textos digan en el primer cuarto del s XX, encontraremos que en adelante, en sus obras desde los años 30 aparecerán algunos vestigios de lo hasta aquí dicho. Pero vayamos con el texto. Desde sus escritos realizados junto a Ozenfant en defensa del purismo señalará por ejemplo que lo que cuenta en la obra plástica no será la imitación de los objetos sino la 'calidad de los efectos de la materia.'⁶⁶ Lo que interpretamos como que en la obra plástica lo importante serán los objetos visibles en tanto en cuanto se nos presenten acorde a sus propiedades físicas y, al mismo tiempo, entre ellos se generen conflictos y acuerdos, esto es, *relación*. Con ello, lo que se nos indica, es que no cuentan tanto como objetos en sí, aunque también, sino como la *relación* que se produce *entre* ellos, gracias a sus propiedades físicas relativas. El párrafo acaba sentenciando: 'la gente que no acepta esta verdad elemental niega necesariamente todo arte'. Porque los *objets-types* no serán objetos indiferentes sino objetos que tengan capacidad de emocionar, de seducir al espectador para procurarle la activación de su mundo sensorial. De algún modo, podríamos aproximar esta intención con la que se produce en el campo de la física en la definición de la realidad. Las cosas ya no *son*, como tales, sino *en relación* con un abanico de variables relativas entre ellas. Así, lo que antes podía entenderse como una gran caja cartesiana en la que se contenían objetos y lugares, ahora se entiende como un gran campo de relaciones físicas donde la materia no existe como tal sino como reunión, como conjunción de unas determinadas circunstancias variables en cada momento.

⁶⁶ Ozenfant/ Le Corbusier, *Acerca del purismo 1918-1926*. Op. Cit. p 12.

Fig. 35. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Le Corbusier, *Natureza muerta con Linterna*, 1930, 98 x 80 cm; *Natureza muerta catedral de Sens*, 1940, 128 x 96 cm; Le Corbusier, *Nature morte dite "harmonique périlleuse"*, 1931 ; Imagen de un tesseracto; Le Corbusier, *Léa*, 1938.

Fig. 36. De izda. A dcha. Y de arriba abajo: Le Corbusier, *Nature morte dite "harmonique péri-lleuse"*, 1931, Óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm, Centre Pmpidou, Mnam-CCI, París; Le Corbusier, Pagina E3 Caractères perteneciente a su *Le poème de l'angle droit*, Editions Connivences, Fondation Le Corbusier, París; Le Corbusier y Iannis Xenakis, Fotografía del Pabellón Philips para la Exposición Universal de Bruselas de 1958, Fondation Le Corbusier, París; Le Corbusier y Iannis Xenakis, Croquis de Planta, alzados y axonometrías, 1956, Pabellón Philips para la Exposición Universal de Bruselas de 1958, Fondation Le Corbusier, París.

Fig. 37. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Le Corbusier, *Vista del castillo de Praga*, 1911, Lapiz y acuarela sobre papel, 21.5 x 25 cm, Bibliothèque de la Ville, La Chaux-de-Fonds; Le Corbusier, *Vista del muro del Kremlin, la torre Nikolskaya y la Plaza Roja*, Moscú, 1928, lápiz sobre papel, 18.2 x 10.4 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 5538; Le Corbusier, *Edificio Centrosoyuz, Moscú 1928-36*, Vista del hall interior con las rampas y escaleras, Fotografía de Richard Pare, 1995.

Ya el objeto en el cuadro no existe como tal sino en relación al resto del universo que acontece en el cuadro.

Será ese desarraigamiento del objeto en sí en la obra lo que abra la puerta a la cuarta dimensión. Ese desasimiento del objeto en sí respecto de sí mismo no es otra cosa que el entendimiento de que la definición objetual, en su soledad, es en sí misma una quimera, que es el desarraigamiento, su desprendimiento de sí, lo que la define, o dicho de otro modo, que posee esa indefinición de naturaleza irrefutable porque eso es lo que desvela su realidad polidimensional. Algo que ya había sentenciado Albert Einstein cuando nos describe la realidad a través de su teoría de campo. Con ello ciertamente la materia deja de existir como tal como hasta la fecha la había descrito la ciencia, y, la nueva definición, da entrada a esa desmaterialización de los objetos y por ende a la borratura de sus límites formativos.

Esto, que desde la ciencia se proclama, parece conducir a la imposibilidad cierta de definir las cosas, y en el arte, a cierta incapacidad para su representación. En este sentido lo que provoca es una puesta en cuestión de los sistemas ortodoxos de representación, y es claro que, desde las vanguardias se apuesta por generar nuevos modos de representar esa realidad e incluso modos de representar nuevas realidades, aquellas de las que habla la ciencia. En este sentido, los objetos que veíamos antes que abundan en la indefinición desde su ambigüedad formal, son asociados a esas nuevas realidades en las que parece que no existe la disyuntiva entre interior o exterior, donde las reglas de la geometrías tradicionales de representación pueden distorsionarse en la búsqueda de generar nuevas realidades que conviertan la experiencia del cuadro en un abanico de sensaciones simultáneas. De la mano de figuras como la cinta de Moebius, vamos a ver aparecer figuras geométricas ambiguas. Figuras representadas como volúmenes imposibles que juegan, desde su opacidad y concavidad, con las superficies sombreadas para generar esa ambigüedad que permite el reconocimiento múltiple de varias figuras a la vez. También observaremos composiciones lineales que, por ejemplo, jugando con la geometría de los cruces lineales de las patas de una mesa y sus sombras, van liberándose del objeto del natural que les ha servido de base para ir apareciendo en su autonomía, procurando nuevos juegos de lectura a través de la geometría con que se representan. Así podemos ver esto reflejado en la obra de Le Corbusier en cuadros como *Naturaleza muerta con linterna* de 1930, en su *Naturaleza muerta con la catedral de Sens* de 1940 o en *Léa* de 1941. **Fig. 35.**

En ellos la referencia a la imagen del tesseracto es francamente posible. Contemplamos unas piezas poliédricas que deben su origen a la representación de aquel *tesseracto* del matemático Ch. H. Hilton en el que se había inspirado también van Doesbourg. Figura conformada por dos cubos que se proyectan en un cuarto eje dimensional. Sobre la base de un cubo mayor, otro inmerso en él, puede desplazarse en el tiempo como sujeto por sus vértices a través de sus 'cuatro rayos' a los vértices del cubo mayor conformando una figura, cuyas variables dimensionales, serán entonces la longitud, la altura, la profundidad y el tiempo. Su nombre, *tesseracto*, derivaría de la relación que se establece entre los vértices de uno y otro cubo como líneas proyectivas de la figura, una especie de rayos pénsiles que le sirven de conformación, que lo activan, los cuatro rayos, *τεσσερεις ακτίνες*. Si nos fijamos en *Nature morte dite "harmonique pé-*

“rilleuse” algo de ello contiene la figura poliédrica central. Este motivo del cuadro de 1931, que Le Corbusier a través del título del cuadro activa diciéndonos que la naturaleza muerta representada nos indica una ‘armónica peligrosa’. Algo que resulta ciertamente inquietante, habrá que ver a qué se refiere. De nuevo lo volveremos a encontrar en *Le poème de l’angle droit* en la portada de la casilla *E3 Caractères* dialogando con aquella otra figura reconocible como un *objet à réaction poétique*, conformando de nuevo esa peligrosa armonía en su dialéctica. Igualmente, reconocemos la geometría del tesseracto en la base de la composición geométrica de la estructura para el *Pabellón Philips* que Le Corbusier realiza junto al ingeniero Iannis Xenakis, para la Exposición Universal de Bruselas de 1958. De nuevo se pueden evidenciar justamente estos mismos juegos espaciales. **Fig. 36.**

Esa ambigüedad que encontramos en los motivos de los cuadros, aquella que nos permite generar de forma múltiple un solape de imágenes que son simultáneamente representación de varias realidades, lo vamos a ir encontrando también en su arquitectura. Como en la imagen de las rampas del *Centrosoyuz* donde la riqueza plástica de los elementos de comunicación solapa el diálogo de curva lineal en rampas y rectas paralelas de escaleras y nos permite controlar simultáneamente varios espacios a la vez. Esta presencia de grandes rampas, de grandes trayectorias en pendiente, que nos ha dejado ver en los dibujos de sus carnets de apuntes, cuando recoge el largo ascenso hacia el castillo de Praga en 1911, o cuando nos muestra la vista hacia la Plaza Roja de Moscú ascendiendo por la ruta en pendiente que sigue paralela al muro del recinto Kremlin en 1928. **Fig. 37.**

El juego, el azar y los DAdOS

ανεπιφθω κύβος (anerriphthō kubos) parece ser que, si creemos a Plutarco, pronuncia Suetonio dirigiéndose a Julio César en el momento en que éste con sus tropas cruza el Rubicón. Acción ésta mediante la cual manifiesta su rebeldía contra la decisión tomada para él por el Senado romano. ‘*Alea jacta est*’ o si se quiere ‘*la suerte está echada*’. O dicho de otra manera ‘*les dés sont jetés*’. Cubos, azar, dados, *a-Léa*, Mallarmé. Un cúmulo de referencias podemos encontrar en las pinturas de Le Corbusier. Suerte echada por el lanzamiento al aire del κύβος, de los dados que son cubos. Cubos y dados que hallamos en las primeras obras de Le Corbusier, abriendo la puerta al azar que remite al juego. Juego de rayuela que nos devuelve el ángulo recto del cubo y a su vez el poema que lo proclama.

Podríamos entender la sutil presencia de los cubos convertidos en cuadrados horadados por diminutos círculos, agujeros negros, y fugados en una especie distorsionada de perspectiva caballera leyéndolos como aquellos dados a los que Mallarmé en su poema hace referencia. Como vemos en la imagen de la Figura 38, la presencia de los dados ahora se nos hace evidente en los cuadros de Le Corbusier a partir de determinado momento, quizás 1922 con su *Pale Still Life with a Lantern*. Allí curiosamente los dados nos suman diez. Aparecen bajo el eje de la composición marcado por un vaso con la parte inferior estriada y rotundamente cónico. Bajo él una pipa a modo de balancín señala por la izquierda a otro vaso, mientras que por la derecha pareciera sustentar, como imantados, aquellos

dados cuya tirada marca con claridad la decena. El cuadro, a partir del eje del vaso, se desarrollará en un diálogo a dos voces, el de la izquierda con la fuerte presencia de la forma de guitarra que a su vez conforma un recipiente y sobre el que se dispone una jarra. A la derecha una sucesión de botellas, la más presente, la de Burdeos que parece soporta otra botella de leche y a su vez ambas sustentan otra de orden mayor detrás. Y en una situación dialéctica respecto a la jarra de la izquierda, una tetera arranca del nivel que el vino marca en la botella de Burdeos, coincidiendo con el borde del vaso del eje. Detrás, un cubo, como una linterna encendida, y que suponemos nombra el título, nos abre sus puertas y tras él un esbelto libro cerrado, todavía, cerrado. **Fig. 38.**

Pero éste no será el único cuadro con dados. Encontraremos otros pero en ellos la tirada ofrece un resultado diferente, uno y tres, que hacen cuatro como si de la tétrada clásica se tratara, aquella que suma 10 desde el 1,2,3,4 y que aquí se resume con el 1 y el 3 que nos sumas los 4 que simbólicamente invoca a la tétrada de la decena. Quizás. Lo que si se mantendrá en todos los cuadros será ese diálogo entre las fugas de los dados. Si uno fuga hacia arriba, el otro lo hará hacia abajo, como el juego de la imagen del libro abierto que nos recuerda aquella otra del tránsito solar del paso del día que veremos más adelante convertida en arquitectura, sea en el Pabellón de Estrasburgo, sea en los pabellones de exposiciones itinerantes.

Nos habíamos fijado en el azar y es inevitable estando en juego 'una tirada de dados' no remitirse a Mallarmé, no es casualidad. Cuando en marzo de 1963 Le Corbusier dibuja en su Cuaderno de bocetos un esquema representativo de la trinidad que anima su búsqueda nos encontramos, en primera instancia, claramente con el diálogo a dos de un cuadrado y un círculo. A tinta, el cuadrado dividido en dos representa al hombre en su dualidad individuo-colectividad. A ello se le suma un círculo como figura del cosmos. Pero después en otro momento quizás, a lápiz se añade otro fundamento. Y su origen lo pone claramente: el azar y Mallarmé. Azar del que comienza a hablarse cuando entra en crisis el modelo de la certeza científica. Azar que participa activamente en la conformación de la realidad cuando por ejemplo Einstein habla de la ocasionalidad de los acontecimientos. Azar que Mallarmé asocia al pensamiento cuando nos propone que *todo pensamiento emite una tirada de dados*. **Fig. 39.**

En los cuadros de Le Corbusier este azar simbolizado en los dados nos mira. Los puntos de aquellos dados, como agujeros negros insondables, vuelven su mirada hacia nosotros desde el cuadro y cada punto, cada agujero negro, nos devuelve un pensamiento, un mundo en la mirada que nos devuelve, ojos múltiples que indican multiples perspectivas, todas las posibles y más. Un golpe de dados, como un golpe de miradas, como un mundo de pensamientos, 'Todo Pensamiento emite una Tirada de Dados / UNA CONSTELACIÓN', como un libro que en *Le Cheminée* sostiene aquel cubo de luz hecho linterna, sosteniendo a su vez la espacialidad del cuadro, espacialidad que se hace ambigua mediante los códigos de representación, mediante la transparencia de sus formas, mediante las vistas y miradas simultáneas. Todos, efectos presentes en la arquitectura lecorbuseriana, vistas simultáneas desde nuestro paseo arquitectónico, que se confunde con las transparencias que las familias de ventanas nos dejan ver: aquella parte inferior al asomarnos al balcón superior del vestíbulo de *villa La Roche* que se añade a lo que vemos en nuestro caminar hacia la sala de

Fig. 38. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Le Corbusier, *Pale Still Life with a Lantern*, 1922, Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 209; Le Corbusier, *Still Life with a Vermillion Guitar*, 1922, Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, Colección Privada; *Still Life of the Pavilion L'Esprit Nouveau*, 1924, Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 141.

Fig. 39. Le Corbusier, Sketch 687, Carnet R63, Sketchbook 4 1957-1964.

exposiciones, o aquella que se nos facilita al aproximarnos a la barandilla del corredor de *villa Stein* mientras contemplamos simultáneamente lo que ocurre en nuestra planta, o la vista del jardín que podemos contemplar desde la ventana de *villa Church* a la vez que disfrutamos de la vista del estar y su chimenea y que se mezcla con la vista hacia el patio, o la vista que se nos prolonga ante aquel objeto que en su blandura contiene a la celula húmeda pero que al no llegar hasta el techo nos permite ver detrás, más allá del objeto en que se ha convertido el baño. Como en los cuadros, podemos casi mirar a través, como vemos aquellos otros objetos que el arquitecto nos pinta en su espacio. La cornucopia de objetos que a su vez se sostiene en la espacialidad del cubo. El libro que muestra, como todo libro, un universo, o varios, cada universo que cada individuo que a él se asoma reconoce. Como universos descubren en cada obra de Le Corbusier cada sujeto que a ella se asoma, porque todo el exterior está dentro, el interior no es más que el exterior involucionado, botella kleinana que se nos abre como un porvenir. Y ahora lo que antes más asemejaban ojos, la base de un cilindro hueco, el remate del cuello de una botella, ahora se nos muestran claramente mirándonos, acechándonos, múltiples miradas que nos

devuelven los universos revelados en el cuadro, revelados a través del velo de nuestra mirada.

Para algunos el libro de Mallarmé representa la obra de un mago, mago que nos ilustra acerca de lo que ya es imposible, 'la nulidad del arte de escribir', dirá Octavio Paz. Poema 'que niega la posibilidad de decir algo absoluto, consagración de la impotencia de la palabra'. Poema en el que 'la página, que no es sino la representación del espacio real en donde se despliega la palabra, se convierte en una extensión animada, en perpetua comunicación con el ritmo del poema'. En cierto sentido nos estamos enfrentando, al intentar comprender este poema, a la abdicación de la comprensión plena de la realidad, una especie de preludio poético de lo que, hacia 1905 diría Einstein en su teoría de la relatividad, un mundo que ha dejado de tener figura.

Las distintas tipografías utilizadas en *Un Coup de Dés* posibilitan otras tantas formas de leerlo. Tipografías que en su contrastado blanco y negro remiten insistentemente a la figura de los dados que lo nombran. Un libro que para Derridá será un *Fuera-de Libro* en el sentido de que se ha producido su 'salida del libro'. Y en su salida invita al lector, a cada lector a que construya con cada lectura su propio texto, su sentido, otro sentido. Como hace la arquitectura de Le Corbusier que a través de cada paseo el lector le encuentra su sentido. Porque, gracias a la imposibilidad del cierre que la ambigüedad consigue al posicionarse al límite de los sentidos, al jugar con los contrarios simultáneamente, se abre el campo de la experiencia, y el espacio acontece en cada lectura. Como en los dados, los sentidos se amplifican en las caras del cubo que se lanza, hasta seis en la geometría euclídeana, 24 del hipercubo, la serie se multiplica en progresión. Porque el juego de palabras lo permite, como el uso de algunas palabras en el poema como '*voile*' que es vela que ilumina pero también es velo que oculta. Así opera también el juego dialéctico que Le Corbusier nos plantea. Desde la ambigüedad del límite.

Incluso el título que da nombre al poema "*coup de dés*" que algunos traducen como tirada de dados asociándose al juego habitual, también admite el sentido de "corte de dados" (*couper en dés*: cortar en dados), como indicando que al lanzar los dados el azar nos devuelve, de las distintas posibilidades, un resultado como corte, como fragmento. Aquel corte del que hablaba Poincaré como puerta de paso entre una dimensionalidad y otra, volvemos a repetirlo.

Dados que, como veíamos al principio, indican justamente que la suerte está echada: '*les dés sont jetés*' una frase entre comillas que volveremos a encontrar en el Carnet R64 de entre mayo y julio de 1961, en el boceto 755, del puño y letra Le Corbusier, comentario asociado de algún modo a Heidi Weber: Heidi Weber. [*"Les dés sont jetés" = 1 exemp. p. Weber*]. Secuencia epigráfica de texto en la que nuestros dados al modo de alea jacta est se han lanzado ya y se han pronunciado. Pero esto será más adelante.

De la línea y el intersticio

Esa convocatoria que los dados ejecutan invocando al azar, resuelve, mediante la caída simultánea de los cubos, de todas las posibilidades, aquella vinculada a la ocasión. La ocasionalidad del acontecimiento que varía en cada circunstancia. De igual modo, en cada ocasión, la percepción de los cuadros puristas de

Le Corbusier ofrece resultados ligados al momento, al tiempo, al instante en que son contemplados, aunque también ligados al observador y a su capacidad perceptiva. Lo mismo ocurre con su arquitectura.

Como hemos podido comprobar más arriba, uno de los recursos que podemos observar en los cuadros de Le Corbusier es aquel que lo provee de cierta simultaneidad. Dicha simultaneidad tendrá como consecuencia otros dos efectos. La simultaneidad puede producirse de la mano de la continuidad de la línea. La línea, como contorno, va a ir produciendo aquello que Le Corbusier denominará el *maridaje de objetos compartiendo contorno*. Pero a su vez aquel desarrollo de lo lineal puede generar otro fenómeno análogo al que se produce en el terreno literario. Nos referimos al que podemos establecer en el territorio literario. El efecto poético del *encabalgamiento*. Ambos, *maridaje y encabalgamiento*, derivan de esa simultaneidad conectada a la continuidad de la línea como contorno. Línea que en el cuadro es contorno y que en el plano arquitectónico puede ser pared. El que la relación entre los objetos, ya en el cuadro o en el plano arquitectónico, suponga el motor de activación de lo simultáneo, provoca tales consecuencias. Por un lado, vamos a ir viendo cómo en esa lucha por amplificar la capacidad representativa del artista, generando nuevas realidades a través de la poética, la praxis artística va a provocar el logro de presentar realidades múltiples, realidades que activan sucesivamente realidades dispares. Realidades que se expresan simultáneamente en el espacio del plano del cuadro, invocando con ello la presencia de lo temporal. Así, por ejemplo, veremos que en las *naturalezas muertas* de Le Corbusier, irán apareciendo figuras que tanto pueden pertenecer a un objeto como a otro. El caso más típico es el uso de configuraciones circulares delante de instrumentos de cuerda. Por ejemplo, como vemos en su *Naturaleza Muerta con una pila de platos y un libro* de 1920, colocar la torre de platos en aquella disposición habitual que combina en perspectiva egipcia el alzado y la planta, generará en la parte superior el círculo mostrándonos la verdadera dimensión del plato. Dicho círculo jugará ambiguamente con el objeto que tenemos detrás, aquel instrumento de cuerda. Entonces el círculo opera tanto como plato como caja de resonancia del instrumento. La geometría concéntrica del plato allana el camino a la posibilidad de interpretar el círculo también como el agujero que justamente abre la sonoridad del instrumento. El círculo se nos muestra simultáneamente como parte de los platos y como parte de la guitarra. Otro ejemplo que veremos más adelante será el uso del contorno de las formas de la guitarra en lazado compartiendo también el papel del paisaje en la lejanía. Tanto un ejemplo como otro representan una posible opción a lo simultáneo como recurso en el cuadro. **Fig. 40.**

Pero encontramos otras opciones. De igual modo vamos a ir viendo cómo se juega casi a aquel procedimiento que veíamos en Paul Klee en su *Parade on the Track* de 1923. Como si no se pudiera levantar la punta del grafito del papel, la línea, haciendo valer desde su significación matemática la universalidad de concentrar en sí misma el infinito, va conformando un contorno que, en su continuidad, va maridando los objetos, los cuales se suceden unos desde los otros y los otros desde los unos. Esa línea que va conformando las figuras veremos que poco a poco va a ir contaminando también al plano y serán asimismo las manchas cromáticas del cuadro las que a su vez vayan conformando en continuidad los objetos. Y así ocurre aquello que ya anunciaba Le Corbusier en su texto

Notes à la suite de 1926 acerca del color, que la disposición de las nuevas formas de construir a través de los nuevos materiales va a permitir justamente esa prolongación de las paredes, las cuales, al proyectarse, van conformando en continuidad las estancias. Estas serán evidentes a medida que la pared, como plano relacional las vaya componiendo. Una pared de la habitación roja pasará a ser un poco más allá la pared de la habitación azul. Pero no solo. Vamos a ir viendo cómo, en consecuencia, las formas y contraformas de sus figuras, que en los cuadros van delimitando objetos, en su arquitectura van a ir asimismo generando espacios. Y con un toque también de economía, el aprovechamiento de la línea que en su continuidad va elaborando diferentes objetos se lleva también a lo arquitectónico, de lo que resulta, en palabras de Le Corbusier, un mayor aprovechamiento de los m² disponibles. Así presumirá de encajar en menos espacio y a través de este recurso, la superficie estricta para dos dormitorios y un aseo, a través de la inclusión del trazado de la línea en continuidad:

...Les enseño también cómo, con tabiques curvos, fáciles de realizar, se obtienen dos dormitorios con cuarto de baño, en un espacio que sólo hubiera permitido un dormitorio tradicional.

También les demuestro el tipo de tabiques curvos, bautizados "de piano de cola", que permiten tres habitaciones, en un lugar que únicamente hubiera permitido dos"⁶⁷

Línea que en el lenguaje arquitectónico se transcribe en la superficie del plano que se hace lámina y va curvándose y contra-curvándose en su recorrido para ser ahora cabecero de un dormitorio y armario en el opuesto, para a continuación intercambiar los papeles. Después, en una geometría parecida a un gancho, podemos encontrar a la lámina envolviendo una *toilet*. Como nos encontramos en el caso del boceto para el tercer proyecto para la *villa Stein-de Monzie* de 1926, en el que nos aparece en la Figura 41. Donde además Le Corbusier amplía la sensación espacial de cada estancia recurriendo al giro a 45 grados. En ese juego de curvas y contracurvas, la estancia presenta mediante la diagonal una mayor sensación de profundidad. Después el contorno como línea continua fluye, generando la célula del baño y recogiendo la bañera por una cara y estructurando la terraza por la otra, para después continuar hacia la envolvente de la escalera. En el otro paramento, el giro se aprovecha para ampliar el ámbito preciso para dar cabida a las dos puertas de acceso a los dos dormitorios, para acabar componiendo, mediante su situación de paramento intermedio, la otra cara del baño y el pasillo.

Entonces se produce aquel *encabalgamiento*⁶⁸ del que hablábamos. El encabalgamiento en poesía no deja de ser la proyección de un verso en otro, un verso queda interpenetrado por el otro a través de la sintaxis de la fraseología. Algo de esto ocurre en la arquitectura de Le Corbusier. Se producen estos encabalgamientos que anuncian mediante los elementos geométricos, como en la poseía las palabras, la presencia de otro verso espacial. Una cosa no deja de

⁶⁷ Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit. pp 152-154.

⁶⁸ Reichlin, Bruno, *Le Corbusier, painter-architect*, en AAVV, *Architecture and Cubisme*, The MIT Press, Cambridge, 1997, p 207.

Fig. 40. De arriba abajo y de izda. a dcha.: Le Corbusier, Still Life with a pile of plates and a book, 1920, Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, Museum of Modern Art, New York, Van Gogh Purchase Fund; Le Corbusier, Croquis para un cuadro, Sincronismo de la investigación pictórica y arquitectónica, 1925; Le Corbusier, Bourgogne, Dibujo a lápiz y pastel sobre papel, 109 x 85.5 cm; Le Corbusier, esquema indicando la ruta de la exposición en el Pavilion des Temps Nouveaux para la Exposición de París de 1937; Le Corbusier, Boceto para grabado, New York, 1946.

Fig. 41. De arriba abajo y de izda. a dcha.: Le Corbusier, *Villa Stein-de Monzie*, Garches, Croquis de estudio de planta del primer nivel, tercera versión del proyecto, c. 1927, Fondation Le Corbusier, París, FLC 10517; Edgar Rubin, *Rostro o copa*, repr en *Synsoplevede Figurer: Studier i psykologisk Analyse*, Copenhagen, Gyldendal, Nordisk forlag, 1915; Le Corbusier, *Still Life of the Pavilion* *L'Esprit Nouveau*, 1924, Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, Fondation Le Corbusier, París.

acabar para comenzar a ser otra. Este es el terreno del *limes*, el ámbito borroso y desdibujado que no es de uno ni de otro sino de los dos a la vez. **Fig. 41.**

Pero además podríamos seguir con nuestra analogía con los cuadros y veremos que todo ello provoca otra consecuencia. Decíamos que las curvas y contracurvas formalizan los objetos que parece que se nos van apareciendo como en un despliegue lineal. Eso permite que las caras del contorno lineal tengan ambas significación. O dicho de otra manera, la relación figura-fondo se desdibuja en la medida en que todo puede obrar como figura. Se produce la típica relación que hemos visto en tantos ensayos psicológicos ligados a la capacidad de percepción del individuo, aquellas figuras de Edgar Rubin, donde ya no podemos decir que exista relación jerárquica entre figura y fondo. Si se quiere, la figura simultáneamente puede ejercer de fondo y viceversa.

Bajo nuestro punto de vista, esto va a derivar en la siguiente consecuencia que nos gustaría reseñar. En el espacio del cuadro, aquellos *intersticios* entre los objetos cada vez van a ir estrechándose más por la aparición en escena de más y más objetos. Con la salida de los objetos, recordemos, desde aquel cubo mágico, blanco iluminado, de *Le Cheminée*, el cual, a nuestro entender, los contenía todos, prometiéndolos. Poco a poco, vamos a ir comprobando cómo el desfile de objetos en el seno del cuadro va a irse ampliando, hasta el éxtasis que encontramos en el cuadro de 1923 *Natureza morte aux nombreux objets*. Aquí, podemos contemplar toda la cornucopia que sospechábamos estaba contenida en el cubo de su primer cuadro. Todo su contenido, aquel *exterior* que

Fig. 42. De arriba abajo: Jeanneret, *Le Cheminée*, 1918, 60 cm x 73 cm, Peinture FLC 134, París. Fondation Le Corbusier; Jeanneret, *Nature morte aux nombreux objets*, óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 175. Los cuadros en la figura aparecen manteniéndose su tamaño relativo.

nos tenía reservado y que *todo interior* es. Y en este cuadro veremos, al fondo, justamente ese cubo iluminado, blanco, que dio salida al desfile de objetos. Pero además, los objetos en su salida se hacen simultáneos y se entienden a través de la relación que establecen con los de alrededor. No se trata sólo de una relación entre objetos coplanarios. De la mano de la transparencia se nos ofrece la posibilidad de mirar a través y ser conscientes de la profundidad del espacio del plano. Mostrándonos casi siempre figuras en proyección plana, ya sea planta o alzado, el purismo, mediante unos pocos recursos, no solo ha sido capaz de devolvernos el espacio tridimensional ilusorio del plano, sino que nos presenta, mediante la simultaneidad, los maridajes y los encabalgamientos, la riqueza de la variable temporal. Y esto lo podemos encontrar de nuevo en el lenguaje arquitectónico.

Pero estábamos con la construcción positiva que ahora fomenta el *intersticio*. Ese intersticio que se presenta gracias al dialogo entre las figuras establece la anulación de la jerarquía entre figura y fondo. Ahora que podríamos decir que

todo es figura dado que el fondo se ha convertido también en figura. El intersticio también se construye. **Fig. 42.**

Esto, que podemos ver a través de sus cuadros, lo podemos asimismo ir encontrando a través de la *organización* de sus obras residenciales de los años veinte. Porque la *organización* no nos olvidemos nos ha confesado que proviene del *plan*, de la proyección horizontal. Esa organización que, a través del lenguaje prescriptivo que el dibujo arquitectónico es, va indicándonos esa continuidad de conformación en el que la línea envolvente de un dormitorio comienza siendo un cabecero para ser después un armario para hacerse convexa, porque en la concavidad de su otra cara recoge un sanitario y, a continuación, se proyecta para envolver la caja de la escalera, etc.

A través de la secuencia que ofrecemos en la Figura 43, podemos ir encontrando la aplicación de estas cuestiones en el ámbito arquitectónico. Una secuencia similar a la que veíamos antes en los croquis de estudio de la primera versión de proyecto para *villa Meyer* en 1925. En ese caso en la imagen y resaltado en rojo podemos observar cómo un paramento, que comienza entre la cocina y el hall de acceso, conforma un nicho en la cocina mientras que, hacia el hall, recoge la salida hacia lo privativo de los dormitorios de servicio. A continuación, el mismo trazo se envuelve en una escalera de caracol, escalera de servicio, segundo plano de circulación de la casa, conexión rápida y de servicio. Como tantas veces hemos encontrado en las obras de Le Corbusier, una circulación lenta y pública en *promenade* y una circulación rápida y directa, privada y muchas veces ligada al servicio. Esto que ha podido aprender claramente en las dobles circulaciones que las villas pompeyanas nos muestran. Pero estábamos con nuestra línea la cual, finalmente, va a recoger un pequeño aseo de servicio antes de configurar el elemento quizás más pregnante de esta versión de la villa, la escalera en *clip* extraída de la volumetría prismática de la caja residencial en forma de torre casi exenta. **Fig. 43.**

Si ahora nos detenemos en la siguiente imagen de la secuencia de la Figura 43, encontramos disposiciones similares. Nos referimos a la planta de dormitorios de la versión publicada en la *Oeuvre complète* de esa misma *villa Meyer* correspondiente al segundo proyecto y de igual forma en la tercera planta de los bocetos para *villa Ocampo* de 1928. Es fácil comprobar que ésta última se corresponde casi idénticamente con la del nivel de la sala de esta versión del segundo proyecto para villa Meyer. Ya veremos más adelante que la premura de tiempo le obliga a reciclar los planos de ambas villas produciéndose un baile de niveles en la reconformación.

Pues bien en este nuevo ejemplo, de nuevo, el juego de escaleras genera esas concavidades y convexidades que van provocando el diálogo entre figura y fondo. Si obviamos la percepción del rayado del plano que nos indica de ese modo la relación entre espacios servidores y servidos, y nos atenemos solo a la posibilidad de ir generando espacio a través del *entre* que supone el serpenteante transcurso de lo lineal entendido como pantalla que en su envolvente va generando los distintos ambientes, podemos ver cómo ese contorno lineal, que arranca en las jardineras que estructuran el jardín, se retuerce para generar la escalera pública de la casa, que pasa a ser el hueco del ascensor y huecos de servicio, para volver a recoger finalmente la otra escalera de servicio.

Fig. 43. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Le Corbusier, Croquis versión del primer proyecto de la planta baja de la *villa Meyer*, *Oeuvre Complète Volume 1 1910-1929*, p 88; Le Corbusier, Versión del segundo proyecto de la planta de dormitorios de la *villa Meyer*, *Oeuvre Complète Volume 1 1910-1929*, p 91; Le Corbusier, Croquis de la versión presentada de la planta tercera de la *villa Ocampo*, 18 de septiembre de 1928, Fondation Le Corbusier, París, FLC 24234; Le Corbusier, Planta primera de la *villa Cook*, *Oeuvre Complète Volume 1 1910-1929*, p 133.

Finalmente en el ejemplo de la *villa Cook* de 1926 volvemos a reconocer los gestos entre los dormitorios, la escalera y el baño en la planta del primer nivel.

Pero esto no se queda ahí, vamos a dar un paso más a través de los siguientes ejemplos. A continuación presentamos un par de casas con una singularidad coincidente que explota un poco más el recurso que venimos analizando. Ambas realizadas para Bélgica. Una en Anvers y otra en Bruselas. Una construida, la primera, la otra no. En cualquier caso ambas comparten una geometría restrictiva de origen, la derivada de las parcelaciones estrechas de los solares belgas. Y ambas con una pared medianera como linde continuo adosado al vecino solar, luego una pared opaca. En ambas, la estrechez del solar y la condición medianera de la pared izquierda son compartidas. Y esto genera desde nuestro punto de vista, de forma incipiente en el caso de la *maison Guiette*, aquella para Anvers, y más claramente en el caso de la *Maison de M. X. à Bruxelles*, el último matiz al que nos referíamos antes respecto al tema que tratamos. Aquel en el que el *intersticio* acaba por construirse. Ambas viviendas van a posicionar su área de comunicación en el flanco izquierdo de la vivienda, el del lateral medianero. Hemos de pensar que se trata de viviendas de muy poca amplitud frontal, únicamente 6 metros, en relación a la profundidad de edificación, lo que nos lleva a unas plantas pequeñas en superficie, lo que se deriva en una construcción en altura. Tres plantas más ático y sótano para la de Anvers, y lo mismo para la de Bruselas, esta, además, para un solar con una pronunciada pendiente

Fig. 44. De arriba abajo y de izda. a dcha.:
Le Corbusier, Secuencia de plantas de *Maison Guiette* en Anvers, 1926, *Oeuvre Complète Volume 1 1920-1929*, p 136; Le Corbusier, Secuencia de plantas de *Maison M. X.*, à Bruxelles, 1929, *Oeuvre Complète Volume 1 1920-1929*, p 136; Sección Longitudinal de *Maison Guiette* en Anvers, 1926, *Oeuvre Complète Volume 1 1920-1929*, p 136; Le Corbusier, Sección Longitudinal de *Maison M. X.*, à Bruxelles, 1929, *Oeuvre Complète Volume 1 1920-1929*, p 136.

que descende hacia la profundidad del solar. La primera de las casas será para un pintor, Mr Guiette, y la segunda parecer ser que para una viuda belga, Mme. Canneel. **Fig. 44.**

Lo que comienza de forma incipiente en la *Maison Guiette*, se evidencia claramente en la *Maison M.X. à Bruxelles*. Aquí no solamente se produce ese *maridaje* de los objetos en continuidad sino que, además, está presente una especie de *enroque*, que provoca la construcción de lo intersticial que anunciábamos antes. De igual modo que en el ajedrez las piezas de rey y la torre se autodefenden intercambiándose las posiciones, aquí Le Corbusier se defiende de la escasez espacial de la que dispone intercambiando los papeles de las escaleras, construyendo el intersticio. Entre las paredes que delimitan el espacio de la vivienda como caja y, lateralmente escorado hacia la medianería, esto es, hacia la izquierda, se va a ir generando una disposición en la que los volúmenes claramente se van componiendo a partir de la relación intersticial. Y si en los anteriores casos la cuestión del *maridaje* se había producido sobre todo respecto a un nivel en planta y solo se proyectaba en la altura espacial a través de las envolventes de las escaleras, ahora, como justamente lo que se construye

Fig. 45. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Adolf Loos, Axonometría del interior de la *Casa Rufer*, 1922, Viena; Adolf Loos, Axonometría del interior de la *Casa Moller*, 1927-28, Viena; Adolf Loos, Axonometría del interior de la *Casa Müller*, 1928-30, Praga; Adolf Loos, Fotografía de la primera planta desde el vestíbulo mirando hacia el guardarropa, *Casa Moller*, 1928, Viena; Adolf Loos, Fotografía del descansillo del guardarropa entre la entrada y el vestíbulo, *Casa Moller*, 1928, Viena; Adolf Loos, Fotografía del estudio de la propietaria, *Casa Müller*, 1930, Praga.

como *intersticio* son los volúmenes de las escaleras, contemplamos que es entonces el *intersticio* el que vertebrará la espacialidad de toda la volumetría de la propuesta. Porque el *intersticio*, siendo lo que nos queda entre los objetos, ese espacio pequeño que serpentea entre ellos, ya hemos visto que en los cuadros se opera confiriéndole significación, pasando de ser fondo a figura. El espacio intersticial, el *intersticio* del cuadro, cobrando significado, da sentido a la espacialidad del cuadro. Ahora en la arquitectura el intersticio de nuevo se construye como en el cuadro. Ese espacio minúsculo de que disponemos no genera resquicio alguno y la totalidad de lo espacial se aprovecha. Se trata de la construcción del intersticio. **Fig. 45.**

Y este juego que encontramos en Le Corbusier lo podemos contemplar en las propuestas que, desde su sentido de lo espacial, nos propone otro personaje de la Modernidad. Hablamos de Adolf Loos. Adolf Loos que recordemos va a ser uno de los primeros que nos hablen del espacio, y de la arquitectura construida desde el espacio, desde el *raum*. Loos propondrá esa manera de proceder que otros bautizarán como *Raumplan*, en el que lo espacial va embebido desde la primera instancia en la concepción de lo residencial. Los proyectos de sus villas, construidos o no, así nos lo enseñan. A través de ellas nos muestra que cada estancia precisará de un rango dimensional de espacio diferente en función de sus demandas.

Si partimos de la base de que la composición en Loos casi siempre se va a generar como suma de elementos prismáticos, su propuesta de construcción espacial irá determinando el que la vivienda pueda entenderse como el adosamiento espacial de todas aquellas estancias celulares y prismáticas; las cuales a su vez disponen todas ellas, atendiendo a sus necesidades, de una geometría dimensional correspondiente. A la hora de enhebrar esa composición en el espacio, lo que

se produce claro está, es la evidencia del salto de niveles entre los prismas de las estancias. Si a esto le sumamos el que la arquitectura haya de componerse desde lo espacial, el resultado es que la *relación* siempre ha de estar presente, porque, como venimos observando en la presente tesis, es justamente la *relación* entre las distintas estancias lo que dará sentido al espacio loosiano, a su secuencia. Pues bien, esto nos conduce a que las relaciones que se establecen entre los prismas que componen la vivienda hacen que aparezca una riqueza de vistas cruzadas, la *relación* de la que venimos hablando, que justamente cualifican el espacio loosiano. Pero además, la necesaria ligazón entre las piezas va a ir provocando un cordón umbilical en forma de comunicación vertical que serpentea entre ellos. Ese cordón umbilical se va construyendo como *intersticio* entre los diferentes prismas de las diferentes estancias. Se trata de las escaleras. Como resultado, lo que se obtiene es un espacio que parece esculpido prismáticamente en el contenedor cubico de la caja residencial. Y en esa labor escultórica encontramos y reconocemos que lo intersticial ha servido como espacio *relacional* para dar sentido a la secuencia escalonada de estancias. Ese *intersticio* que en las primeras viviendas conforma aquel embrionario *inglenook*, el rincón que recoge la chimenea en la casa tradicional americana. Este *inglenook* que Loos ha podido contemplar en su temprana visita a los Estados Unidos cuando allí viaja entre mayo de 1893 y la primavera de 1896 y puede, entre otras cosas, visitar la Exposición Universal de Chicago de 1893.

Pero lo vamos a ver mejor a través del espacio elaborado en la *Casa Rufer* de 1922, donde la escalera se va enroscando sobre sí misma, en el sentido de que comparte papel en su desempeño de articulador espacial, para recorrer todos los niveles de las distintas salas. O como ocurre en la *Casa Moller* construida en Praga entre 1927 y 1928. En este caso es la escalera que conduce hacia el estar de la casa que acaba proyectándose en el cubo en vuelo de la fachada. O como vemos en la *Casa Müller* en Viena ejecutada entre 1928 y 1930 donde la escalera que va conectando las distintas salas, va recogiendo sobre sí misma y acaba por construir en el *intersticio* la estancia más íntima de la casa, aquella que configura el estudio de la propietaria.

A través de la Figura 45 podemos contemplar cómo en las casas de Loos se construye lo intersticial en torno a los huecos de la escalera y cómo esto va a ir generando ciertas proyecciones hacia las estancias colindantes. La imagen central de la *Casa Moller* nos retrotrae efectivamente a un aspecto del espacio como construcción intersticial. Las imágenes de la *Casa Müller* en Praga nos muestra por su parte como finalmente, en prolongación con esa escalera que enroscada conduce hacia arriba, su desembarco parece que se produce horadando, en la geometría tridimensional, los espacios precisos para generar la bancada, las estanterías o los parapetos, generando efectivamente esa sensación de espacio esculpido, cincelado en la interioridad del cubo. Algo similar ocurre en la imagen opuesta de la *Casa Moller*.

Y en todos esos casos es fundamental el recorrido efectivo por las escaleras que en cada caso y en cada vivienda provoca circunstancias y sensaciones singulares. De forma similar a cómo Le Corbusier nos cuenta, en su conferencia *La Ciudad Mundial* pronunciada el 17 de octubre de 1929 en la Facultad de Ciencias Exactas de Buenos Aires, cuando trata de explicar a un eventual estudiante el sentido que las sensaciones de este tipo pueda tener en relación con la arquitectura. Así, frente a cada una de las disposiciones posibles que uno

pueda realizar, será al recorrerlas, como señala Le Corbusier, que despierten en el observador unas determinadas sensaciones: 'Según la manera por la que entres en una pieza, según el emplazamiento de la puerta en la pared, tú sientes tal sensación y el muro que agujereas toma unos caracteres muy diferentes. Tú sientes que es esto la arquitectura.'⁶⁹

Esto que, además de enfatizar el papel que lo relacional tiene a la hora de proveer al observador de unas sensaciones u otras, sensaciones que compondrán el fundamento de la arquitectura, nos muestra un modo de proceder en el que lo arquitectónico se va componiendo de forma tal que se concibe imaginando el deambular del observador por su seno. El observador se va introduciendo de esta o aquella manera a través de la arquitectura, conducido por el paseo, verdadera *promenade*, que el arquitecto le proporciona. Arquitectura que como *promenade* no deja de relacionarse con la narrativa propia de lo literario. Las obras nos son narradas, como en aquella arquitectura árabe, en la medida en que las recorremos. Y como en un montaje cinematográfico, el autor decide proponernos una secuencia más narrativa, un corte sorpresivo aquí para enfatizar esta vista hacia allá, un giro, una vuelta al recorrido pausado, etc. Montaje cinematográfico comprendido como un viaje a través de la arquitectura. Viaje, que recordemos, será fundamental en la vida y en la obra de Le Corbusier.

⁶⁹ Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit. p 246.

Fig. 01. Le Corbusier, Women, Colección de Estudios, Lápiz de color, acuarela, pastel y tinta sobre papel, 31 x 21 cm, Colección Heidi Weber.

0100 LE DEHORS EST TOUJOURS DEDANS

El Viaje

La dualidad masculino-femenino está presente en la obra de Le Corbusier. Podemos recordar alguno de sus cuadros en los que se compone un diálogo entre la izquierda y la derecha donde el espacio del cuadro lo llena la figura de un hombre a un lado y la de una mujer al otro. Es curioso que el Modulor será siempre una figura masculina hasta que el uruguayo Justino Serralta, le muestre a Le Corbusier la transfiguración femenina. Algo parecido pasa con el término viaje. En español lo tenemos por masculino pero en francés, lenguaje materno para Le Corbusier, resulta ser femenino. *L'voyage*, como una musa que le provee y de la que se nutre en sus años de formación. Ese viaje iniciático que tendría muchos paralelismos con la promesa de viaje que sus obras son. Tanto las literarias como las pictóricas, las escultóricas o por supuesto las arquitectónicas con su *promenade*. Pero es que eso no deja de ser un reflejo de su experiencia viajera. La descripción y el análisis de los lugares y los edificios que visite, los hará bajo el prisma del viaje. La mirada que recorre y en su recorrer analiza. Así, nos ofrece también su arquitectura como un viaje, a través de sus promesas. Como nos prometía mediante aquel cubo luminoso de su primer cuadro aquel *Dehors toujours est dedans*. Un viaje contenido en el cubo. **Fig. 01.**

Tras su etapa de formación en La Chaux-de-Fonds inicia en 1907, con veinte años, su periplo en la compañía de su compañero, el joven escultor Léon Perrin viajando a Italia, viaje para el que sigue el itinerario recomendado por la guía Baedeker visitando Milán, Pavia, Génova, Pisa, Luca, Florencia, Ravenna, Bolonia, Verona, Padua, y Venecia. Lo etrusco y Brunelleschi llamarán poderosamente su atención. Pero sobre todo la impronta que le marcará más profundamente será el descubrimiento del modelo habitacional de la cartuja en Ema, donde lo público y lo privado se articulan en armonía y donde la célula del cartujo incorpora la sección a doble altura con un jardín privado. Un esquema que adoptará Le Corbusier en la mayoría de sus propuestas residenciales. Desde Venecia, llegará a Viena adonde se dirige, bajo recomendación de su maestro L'Eplattenier, para conocer el mundo secesionista, Otto Wagner, Olbrich, Klimt y Hoffmann, pero también Adolf Loos.

Sus dificultades con la comunicación en alemán le harán decidirse por trasladarse a París adonde llega a finales de marzo de 1908. Allí acude a la oficina de los hermanos Perret consiguiendo trabajo. Auguste Perret, pionero en la fecha en la construcción en hormigón, le recomendará que estudie a Viollet le Duc y a August Choisy. En París aprovechará para visitar museos y la Biblioteca Santa Genoveva de París de Henri Labrouste, en donde tomará abundantes notas sobre arquitectura, del edificio y de los libros en él contenidos. Finalizada su colaboración en la oficina de los hermanos Perret y dado que llevaba más de dos años fuera de casa, decide retornar al hogar en la primavera de 1909. De vuelta en la Chaux-de-Fonds, quizás inspirado por el modelo de la Cartuja de Ema, diseñará un edificio comunitario de talleres para la *Ateliers d'art réunis*, asociación fundada por su maestro L'Eplattenier.

Será su maestro quien le beque para viajar a investigar la industria alemana y recoger sus estudios en la publicación del libro *Les construction des villes*.

Así, en 1910 viajará a Munich donde aprovecha para perfeccionar su escaso alemán. Allí intentará trabajar en la oficina de Theodor Fischer y conocerá al escritor suizo William Ritter con el que entablará una relación de alumno y mentor y a quien relatará por carta muchas de las impresiones obtenidas en sus viajes. Ritter le recomendará introducirse en el conocimiento del mundo eslavo. Después viajará a Berlín donde conseguirá introducirse en la oficina de Peter Behrens en Neubabelsberg, lugar en el que coincidirá en el tiempo con Walter Gropius y Mies van der Rohe. Allí estará desde octubre de 1910 hasta abril de 1911. Con ello reunirá un amplio conocimiento de la industria alemana a través del Werkbund y las teorías de Herman Muthesius, material que reunirá más adelante en la publicación de su *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*.

Será entonces cuando, junto al joven Auguste Klipstein, a quien conoce, como ya hemos narrado, a través de un anuncio que Le Corbusier coloca para entablar relación con algún joven de su edad francohablante, comience a preparar su viaje a Oriente. Klipstein quería viajar a Estambul, Le Corbusier por su parte quería conocer el mundo eslavo que su nuevo mentor, William Ritter le había recomendado y finalizar su periplo en Italia para regresar finalmente a la Chaux-de-Fonds. Bien pertrechados de cámara y cuadernos de apuntes inician su viaje desde mayo hasta finales del año 1911. Viajarán por Praga, Viena, Budapest, Balcanes serbios, Rumanía, Bulgaria, Roumelia y por allí desde mar llegarán a través del estrecho del Bósforo a la Turquía europea y la asiática: Estambul, Pera y Scutari. A continuación recorrerán las penínsulas de los monasterios en torno al monte Athos y después llegarán a Atenas y Delfos. En Atenas, el Partenón, en la Acrópolis, constituirá una impronta que ya no le abandonará nunca. Aquí se separarán los dos compañeros de viaje y Le Corbusier continuará su periplo hacia Pompeya, Nápoles y Roma, regresando finalmente a La Chaux-de-Fonds, pasando de nuevo por Florencia y por la Cartuja de Ema. Aquel viaje a Oriente será recogido en una publicación que habrá de esperar hasta 1965 para ver la luz.

Pero su formación no acabará aquí. En 1912 viaja a Zúrich y a París. En 1913 viaja a Dresde a la Exposición de la Construcción. En 1915 visitará la Exposición de la Werkbund en Colonia. En todo este tiempo realiza estancias esporádicas en París para estudiar en la Biblioteca Nacional y también viaja a Lyon donde visita a Tony Garnier. Finalmente en 1916 construyéndose todavía la villa Schwob en la Chaux-de-Fonds decide viajar a París donde se instalará definitivamente.

Y así lo confiesa en el Prefacio titulado 'después de 35 años' en el que habla de las páginas 197 a 218 de su publicación *El arte decorativo de hoy*, señalando que ellas

... reproducen los dibujos del viaje de un joven de 20 a 23 años que intenta descubrir, a través de los campos y las ciudades, los tejidos del tiempo pasado y presente, y que aprende su lección tanto de la obra de los hombres sencillos como de los grandes creadores. Fue en estos encuentros donde descubrió la arquitectura:

¿Dónde está la arquitectura? Esta era la pregunta que se hacía incansablemente.¹

A partir de aquí sus viajes pertenecerán más al ámbito de la divulgación a través de sus conferencias, con el objetivo de divulgar sus propuestas, lo que no va obstaculizar que los aproveche para ampliar su personal imaginario:

Acabé por descubrir un gran consuelo en la profesión de conferenciante ambulante improvisado; héla aquí: he vivido durante su celebración momentos agudos de lucidez, de cristalización del pensamiento. Ante ustedes tiene un auditorio numeroso y *hostil*... Hay que exponerle unos sistemas claros, indiscutibles, incluso fulminantes. Cuando estáis en vuestro trabajo cotidiano, nada os obliga a estas cristalizaciones instantáneas².

Así, de conferenciante le veremos en 1922 en la Sorbona, en 1924 en Ginebra y Praga, en 1927 en Madrid³, Barcelona, Frankfurt y Bruselas, en 1928 de nuevo Praga y Moscú. Finalmente le llegará el turno a Sudamérica en 1929.

Varios son los frentes que le van empujando hacia este viaje. Entre otros, el contacto que mantiene desde 1921-22 con el poeta chileno Vicente Huidobro, quien es amigo de Juan Gris y de varios artistas de vanguardia como Lipchitz, Picasso, Coucteau o Reverdy, poeta francés con quien Huidobro en 1917 fundará la revista Nord-Sud. Será Pierre Reverdy quien, a solicitud de Paul Dermée uno de los fundadores de *L'Esprit Nouveau*, escribirá un artículo sobre la poesía sudamericana en el número 1 de la revista. Por otra parte Blaise Cendrars periodista y escritor, compatriota suyo, le irá empujando con gran número de argumentos a realizar este viaje a Sudamérica. Para Cendrars, como para Baudelaire, el viaje tiene un sentido profundo y trascendente. De hecho, muchos de sus poemas hablan de la analogía entre el viaje y la vida. Viaje al que siempre estaba dispuesto, como señala en su poema *Prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia*:

[...]

Ahora hago correr todos los trenes a todo lo largo de mi vida Madrid-Estocolmo
Y perdí todas mis apuestas

Sólo queda la Patagonia, la Patagonia, que convenga a mi inmensa tristeza,
la Patagonia, y un viaje por los mares del Sur

Estoy en camino

Siempre estuve en camino

[...]

Como Le Corbusier que pareciera siempre estar dispuesto, preparado y en camino. Y para quien sus viajes, cada viaje, se va a convertir en un itinerario formativo, una *promenade*, un paseo, que promete, como sus edificios, aquel *exterior*

¹ Le Corbusier, *Prefacio* recogido en *El arte decorativo de hoy*, Ediciones EUNSA, Pamplona, 2013, p. xv.

² Le Corbusier, *Precisiones*, op. Cit. pp. 36 a 37.

³ Invitado por la Residencia de Estudiantes. Ver *Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes*. Ed. Salvador Guerrero, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, Madrid, 2010.

todo en el interior contenido. Un viaje-*promenade* que muchas veces adquiere, como decíamos antes, los visos de un recorrido cinematográfico, aquel que aprende visitando la arquitectura árabe:

La arquitectura árabe nos da una enseñanza preciosa. Se aprecia al andar, a pie; andando, desplazándose, es como se ve desarrollarse el ordenamiento de la arquitectura. Es un principio contrario al de la arquitectura barroca que está concebida sobre el papel, alrededor de un punto fijo teórico. Prefiero la enseñanza de la arquitectura árabe.⁴

No es de extrañar que Le Corbusier nos proponga una *promenade* como arquitectura. Si atendemos a su propia formación, ésta no deja de ser un viaje, un recorrido continuo por el tiempo y el espacio. Recorre Europa hacia Oriente para viajar en el tiempo. Tiempo para conocer la historia pero tiempo, sobre todo también, para conocer lo humano. Porque, si inicialmente su promoción va ligada al estudio más 'científico' de la situación en Alemania o más histórico de la lección que supone Roma o Grecia, una de sus motivaciones va a provenir de su amigo William Ritter en aras de conocer las costumbres y el pulso vital de los países al Este de Alemania. Una *promenade* también es su viaje a Sudamérica o sus incursiones en Rusia o Estados Unidos. Y en todos ellos el recorrido es fructífero tanto en ideas como en conclusiones que quedan recogidas en sus conferencias, carnets y escritos de viaje.

Carnets que no dejan de conformar un *story-board* vital. Como intentan mostrar las imágenes que se acompañan (Fig. 02 y Fig. 03). Una especie de guión gráfico cinematográfico que lo podemos colocar al lado de los *story-boards* que prepara para sus clientes. Por ejemplo para la *Maison Meyer* de 1925 en París o para *Maison Guiette* de 1926 en Bélgica (Fig. 04 y Fig. 05). En este último caso, un prisma esbelto vertical resuelto para un estrecho solar en Anvers, la analogía nos la proporciona el propio Le Corbusier. La fuerte presencia de una escalera longitudinal servirá de contacto. Escalera que recorrerá la casa conduciéndonos por todas las estancias del inmueble como si fuéramos conducidos por medio del *tracking* por el que la cámara rueda filmando en movimiento la escena. Escalera que el propio Le Corbusier asocia a lo cinematográfico comparándola con la escalera de Jacob que Charles Chaplin recorre en su experiencia vital en su película *Kids*:

L'escalier desservant les divers étages est comme l'échelle de Jacob qu'escalade Charlie Chaplin dans le "*Kids*"⁵

Una escalera, que si en la imagen bíblica que se toma como analogía adquiere la forma de la escalera por la que los ángeles conectan el cielo con la tierra, en Le Corbusier, desde su *Maison Citrohan*, servirá como espina dorsal que recorrerá la casa. Después llegaron los recorridos más tenidos de sus rampas donde

⁴ Le Corbusier, Oeuvre Complète Vol.2 1929-1934, Willy Boesiger, Ed Girsberger, Zurich, 1964, p 24

⁵ Le Corbusier, Oeuvre Complète Vol.1 1910-1929, Willy Boesiger, Ed Girsberger, Zurich, 1964, p 136

la escalada se suaviza para acompañar a un ritmo más lento casi de *adagio* al paseante como en la *Maison La Roche*. Subida, ascenso, en el que las secuencias cinematográficas se van sucediendo en cada giro, en cada proyección de la mirada que en muchos casos, como en aquella ventana de la cubierta de *villa Saboya* nos permite, quizás como las escaleras de los cuadros de Joan Miró que se pierden en lo imposible, asomarnos a aquel prometido infinito exterior que contiene su interior. **Fig. 02. Fig. 03. Fig. 04. Fig. 05.**

Viaje que al fin y al cabo nos introduce en un desarrollo espaciotemporal. El viaje en Le Corbusier se alza como medio de su arquitectura y por intermedio del viaje, del recorrido, realizamos esta propuesta de nueva lectura de su obra. Arquitecto de viaje y viaje por su arquitectura. Como bien expresa en el siguiente párrafo:

Dibujo un personaje. Lo hago entrar en la casa; descubre su volumen, tal forma de habitación y sobre todo tal cantidad de luz que entra por la ventana o el panel de los cristales. Avanza: otro volumen, otra llegada de luz. Más lejos otra fuente luminosa; más lejos aún, inundación de luz y penumbra al lado, etc.⁶

Será la luz el hilo de Ariadna que irá enhebrando por su laberinto arquitectónico para que nosotros, al encontrarlo, lo vayamos desmadejando **Fig. 06.** Algo que le atrajo ya en Tívoli en villa Adriana cuando la luz del fondo del Canopo le arrastró hacia él o como un poco antes había aprendido en la Mezquita Verde de Brousse:

Yo empleo, ya se habrán dado ustedes cuenta, abundantemente la luz; la luz es para mí, la base fundamental de la arquitectura. *Yo compongo con la luz*⁷

Y cuando describe la mezquita lo hará así, relatándonos su particular paseo por ella:

En Brousse, Asia Menor, en la Mezquita Verde, se entra por una puertecita del tamaño de un hombre; un vestíbulo muy pequeño opera el cambio de escala necesario para apreciar, después de las dimensiones de la calle y del lugar de donde se viene, las dimensiones con que se trata de impresionar. Entonces se siente la grandeza de la Mezquita y la vista mide. Uno se halla en un recinto de mármol blanco, inundado de luz. Más allá se presenta un segundo recinto análogo y de las mismas dimensiones, poblado de penumbra y elevado sobre varios peldaños (repetición en una escala menor). A cada lado hay dos espacios de penumbra aún más pequeños. Al volverse, uno ve dos espacios de sombra muy chicos. De la plena luz a la sombra, hay un ritmo. Puertas minúsculas balcones muy amplios. Hay un ritmo. Uno se siente fascinado, pierde el sentido de la escala común...⁸

Y así entenderá su arquitectura como un paseo, como nos la describe ya cuando publica los primeros bocetos que ha encajado para las casas adosadas que

⁶ Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit, p 154.

⁷ Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit, p 154.

⁸ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, pp 146-147.

Fig. 02. Imágenes montadas como *Storyboard* de los bocetos de Le Corbusier de su *Les voyages d'Allemagne* y su *Voyage d'Orient*. Tira izda.: Carnets 1, 2, 3, y 4 de su *Les voyages d'Allemagne*, Electa; Tira central y dcha.: Carnets 1, 2, y 3 de su *Voyage d'Orient*, Electa.

Fig. 03. Imágenes montadas como *Storyboard* de los bocetos de Le Corbusier de su *Voyage d'Orient*. Carnets 3, 4, 5 y 6 de su *Voyage d'Orient*, Electa.

Fig. 04. Imágenes montadas como *Storyboard* de los bocetos de Le Corbusier de los proyectos de sus viviendas. Tira izda.: *Maison Guiette*, 1925; Tira dcha.: *Maison Meyer* Carta ilustrada a Mme. Meyer 1926.

Fig. 05. Imágenes montadas como *Storyboard* de los bocetos de Le Corbusier de los proyectos de sus viviendas. Maison Meyer Segunda Versión, 1926.

Fig. 06. De izda a dcha y de arriba abajo: Le Corbusier, Boceto ilustrativo del modo de componer la secuencia estancial en base a la luz, en *Arquitectura en todo Urbanismo en todo*, *Precisiones* p 97; Le Corbusier, Boceto ilustrativo *mosquee verte* de Brousse, en *Composición, El plano de la casa moderna*, *Precisiones*, p 155; Le Corbusier, Apuntes tomados en el Canopo de Villa Adriana, Carnet 6 68/69 *Voyage d'Orient*, Electa.

prepara en Auteuil en 1923. Publicadas primero como *Deux hotels particuliers à Auteuil*, una pareja de casas de las cuales la primera se concibe para una familia y la segunda para un soltero, las cuales acabarán siendo la pareja conformada por la *Maison La Roche* y la *Maison Jeanneret*. En el primer volumen de su *Oeuvre Complète* a la hora de describir la segunda casa propuesta para un soltero, propietario de una colección de pintura moderna y apasionado de las cosas del arte, la describirá como un verdadero paseo arquitectónico, como aquel que se pudo producir visitando la Mezquita Verde de Brousse, o Santa Sofía, o la Acrópolis, o Pompeya:

Cette seconde maison sera donc un peu comme une *promenade architecturale*. On entre: le spectacle architectural s'offre de suite au regard: on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale. A l'intérieur, les premiers essais de polychromie, basés sur les réactions spécifiques des couleurs, permettent le "*camouflage architectural*", c'est-à-dire l'affirmation de certains volumes ou, au contraire, leur effacement. L'intérieur de la maison doit être *blanc*, mais, pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée: les murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges; on fait disparaître un corps de bâtisse en le peignant en terre d'ombre naturelle pure et ainsi de suite.⁹

Promenade arquitectónica como un paseo en el que la luz es el hilo de Ariadna que nos conduce. Luz que nos va acompañando, mostrándonos en el juego con

⁹ Op. Cit. Le Corbusier, *Oeuvre Complète* Vol.1 1910-1929, p 60.

la sombra la arquitectura. Frente al blanco de la luz los colores, colores que van matizando los volúmenes y que operan el *camuflaje* arquitectónico con su poder de mostrar, de hacernos más o menos visible la presencia de los elementos. Todo aquello que antes se anunció referido a la relación que tanto el color como la luz establecen en el entendimiento y la comprensión de lo espacial en arquitectura.

Sudamérica

Estamos en el París de los años 20, donde todo se produce bajo un intricado marco relacional con lo humano. París al que llega desde provincias el joven Jeanneret quien rápidamente percibe que la posibilidad de encargos es más factible en el círculo de la burguesía, dado que el campo de los proyectos oficiales está en manos de los arquitectos académicos. Por ello a los salones de las ricas damas parisinas – la Duquesa de Dato, Hélène de Mandrot, la Princesa Winaretta Polignac-Singer, Etienne de Beaumont, Marie-Laure de Noailles – concurrirán escritores, pintores, escultores, cineastas y arquitectos – entre los que se contaban algunos latinoamericanos como la brasileña Tarsila de Amaral, el chileno Vicente Huidobro, el cubano Alejo Carpentier o Eugenia Huici de Errazuriz, amiga de Blaise Cendrars–, en busca del necesario apoyo financiero. Este modelo se repetía en el Buenos Aires de la época, cuyo sueño era parecerse al París refinado. Así encontraremos el círculo de los grandes propietarios ganaderos en Argentina, llamados estancieros por la posesión de lo que allí se denominan ‘estancias’, grandes superficies de terreno para la explotación del ganado. Entre ellos Victoria Ocampo y Enrique Bullrich. O en Brasil, en Sao Paulo, con el terrateniente cafetalero Paulo Prado o en Río de Janeiro con Alberto Monteiro de Carvalho. Todos ellos, ávidos lectores de *L’Esprit Nouveau*, promovieron la invitación de Le Corbusier a Argentina y Brasil, con el fin de conocer de primera mano, los personajes de la vanguardia europea, entre los que figuraban Blaise Cendrars, Tommaso Marinetti y José Ortega y Gasset. Será el propio Le Corbusier, quien en su libro *Precisiones* algo nos narre de sus introductores en Sudamérica:

Fue en la casa de la encantadora e inteligente duquesa de Dato, en París que conocí a Gonzalez Garaño. Me obligó a salir para Buenos Aires, para que expresara en esa capital, en gestación gigantesca, las realidades y la próxima suerte de la arquitectura moderna. Por otra parte, Paulo Prado, desde el año 1925, me llamaba desde São Paulo y Blaise Cendrars¹⁰, en París, me iba empujando con gran número de argumentos, mapas geográficos y fotografías.¹¹

10 Blaise Cendrars nació también en La Chaux-de-Fonds, Suiza. Había visitado cinco veces Sudamérica entre 1924 y 1929, por lo que disponía de muchos contactos que va a compartir con Le Corbusier, sobre todo en el ámbito de la intelectualidad y la vanguardia brasileña. Perez Oyarzún, Fernando. *Reinventing the South American City* en AAVV, *Le Corbusier & The architecture of reinvention*, Architectural Association Publications, Londres, 2003, pp 141-142.

11 Op. Cit. Le Corbusier, *Precisiones*, p35

La amistad con Blaise Cendrars queda bien refrendada en la biblioteca personal de Le Corbusier con doce novelas del escritor y poco más de la mitad dedicadas (hay siete obras dedicadas a Charles Édouard Jeanneret, Le Corbusier e Yvonne), lo que confirma además que la amistad recorre un amplio espectro temporal en la vida de Le Corbusier¹². Cendrars visitará Sudamérica en 1925, 1926, 1927 y 1929. Como periodista volverá cuatro veces y en 1935 de nuevo a Buenos Aires. En 1953 se producirá su última visita al continente. Así Cendrars y Léger serán los que posibiliten los contactos profesionales de Le Corbusier con Brasil. Fernand Léger escribirá en 1926 a Le Corbusier indicándole que Paulo Prado está en París y le recomienda conocerle, porque el propio Paulo Prado sugiere el nombre de Le Corbusier para el proyecto de la nueva capital de Brasil¹³.

Respecto al grupo de artistas iberoamericano en París eran conocidos como los de la rue de Bagneux. Entre ellos se encuentra Alfredo Gonzalez Garaño, a quien Le Corbusier le acaba considerando un buen amigo, o la citada Victoria Ocampo, quien solicitará a Le Corbusier el proyecto de una casa que finalmente no se realiza y por ende acabaría realizando el proyecto y su construcción el arquitecto bonaerense Alejandro Bustillo. Muchos miembros de aquel grupo curiosamente, durante la guerra del 14, abandonaron París para refugiarse en Mallorca.

El 27 de agosto de 1928 la condesa Adela Cuevas de Vera escribe a Le Corbusier solicitándole sus servicios para desarrollar unos planos para una casa para su amiga Victoria Ocampo en una parcela de 20 m de ancho por 43 m de profundidad en la calle Salguero de Buenos Aires¹⁴. Para ello adjunta algunas peticiones y algún esquema de planta realizados por la Sra. Ocampo. Entre ellos describe una cocina de iguales características a la de *villa Stein-de Monzie*, lo que indica que la Sra. Ocampo la conocía. La idea inicial es que estuviera todo preparado para comenzar a construirse a principios de octubre de ese mismo año. Le Corbusier, entonces, dispone de escasos quince o veinte días para desarrollarlos. No es extraño por eso que recurra al trabajo que está realizando para *villa Meyer* en París.

Con todo esto, no ocurre otra cosa que lo habitual en la Argentina de aquella época: el encargo a Europa de un proyecto de una casa para Buenos Aires a través de una persona de contacto. Victoria Ocampo, una adinerada ganadera de Argentina, disponía de un círculo de influencia muy selecto en Buenos Aires y viajaba asiduamente a París, Londres o Nueva York. En Buenos Aires dirigía una importante revista de poesía muy respetada en el ámbito cultural y literario argentino. En la Argentina desde principios de siglo, se había puesto de moda entre las grandes fortunas construirse un palacete en la zona noble de la ciudad de Buenos Aires. Casi siempre se trataba de proyectos neoclásicos y el protocolo de la alta burguesía bonaerense marcaba realizar el encargo en Europa, especialmente en Francia, con la querencia de intentar acortar distancias con el

¹² Marzá, Fernando y Quetglás, Josep, *El libro abierto*, Op. Cit.

¹³ Rodrigues Dos Santos, Cecilia, *Le Corbusier e o Brasil*, Tessela Projeto Sao Paulo, 1987, p 41.

¹⁴ Benton, Tim, *The villes of Le Corbusier 1920-1930*. Op. cit. p146.

soñado París finisecular. Así los arquitectos neoclásicos y beauxartianos parisinos remitían sus proyectos, los cuales los llevaban a cabo técnicos argentinos.

Siguiendo este proceder, el propio Le Corbusier comenzará el desarrollo de la villa aprovechando material ya disponible. Con unos bocetos de exteriores que nos recuerdan, por un lado al módulo de los inmuebles villas desarrollados en su pabellón para *L'Esprit Nouveau* y, por otro, aspectos del proyecto de la villa Meyer que está desarrollando contemporáneamente. Era una oportunidad preciosa de publicitarse en la Sudamérica que estaba a punto de conocer. Finalmente, la invitación oficial a Argentina vendrá de la mano de Alfredo González Garaño a quien Le Corbusier conoce, como en la cita anterior Le Corbusier nos relataba, en la casa de la duquesa de Dato en París. Éste será pues su introductor en Argentina. Respalدارán su viaje económicamente la Sociedad de Amigos del Arte y la Facultad de Ciencias Exactas.

Con esta propuesta ya hecha en firme Le Corbusier decide finalmente viajar a Sudamérica, lo que realiza desde mediados de septiembre hasta los días previos a la Navidad de 1929. Así en mayo de 1929 Le Corbusier comunica a Cendrars su decisión de visitar Buenos Aires y asimismo la posibilidad de realizar una escala en Brasil para dar allí unas conferencias, cosa que en julio de 1929 todavía no se ha formalizado. En esta fecha, Le Corbusier vuelve a contactar con Paulo Prado, de nuevo de visita en París para comunicarle su acuerdo y condiciones de su visita a Buenos Aires y aprovechar para insistir en el tema de un posible acuerdo análogo en Brasil. El interés por Brasil, lugar con el que todavía no tenía nada apalabrado, venía derivado de que existía la previsión en el país de promover la planificación la nueva capital Planaltina en la que Le Corbusier tiene la esperanza de participar. Con Argentina los contactos son más modestos. En Buenos Aires ha apalabrado un ciclo de diez conferencias, lo que resulta un nutrido número, porque hasta el momento lo habitual era que pronunciara únicamente dos conferencias por ciclo o lugar, una dedicada a la arquitectura y otra al urbanismo¹⁵. El viaje a Sudamérica lo realiza invitado por "Amigos del Arte" y la *Revista Sti*¹⁶. Como curiosidad podemos señalar que cobrará 6000 francos por cada conferencia más los gastos de viaje y estadía.

Fig. 07.

Así es como a mediados de septiembre de 1929 se pone en marcha desde Francia, embarcando en Burdeos en un transatlántico de la compañía Sud-Atlantique¹⁷. La fecha de su primera conferencia será el 3 de octubre, su cumpleaños el 6 de octubre, con lo que sus 42 años los cumplirá en Buenos Aires. La impresión de su viaje la relatará por carta a su familia. Las diez conferencias que le han contratado en Buenos Aires, las escribe metódicamente en el barco de ida, en el *Massilia*. A punto de atracar en Buenos Aires desde Montevideo,

¹⁵ Op. Cit. Le Corbusier, Precisiones, pp 15-20.

¹⁶ Pérez Oyarzun, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica en el viaje del 29*, recogido en Pérez Oyarzun, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyectos*. Ed ARQ Escuela de Arquitectura Pontificia de Chile, Santiago de Chile, 1991, p 17.

¹⁷ BARCO MASSILIA: Compagnie de Navigation Sud Atlantique. De 15147 toneladas, botado en 1914, realizando el primer viaje con este nombre en 1920. Surcó el Atlántico durante 20 años, hasta que los alemanes convirtieron al barco en un hotel flotante y acabaron por hundirlo antes de huir de Marsella, en 1944.

Fig. 07. Imágenes montadas como fotogramas de los bocetos de Le Corbusier de su travesía Europa- Sudamérica. A la izda. : La Coruña, Vigo, Lisboa, imagen taurina, Lisboa, Le Corbusier, Bocetos 227 al 231, *Sketchbook 1 1914-1948*; A la dcha.: Río de Janeiro, Santos, Montevideo, Bocetos 233, 234, 235, 237, 238, *Sketchbook 1 1914-1948*.

Fig. 08 (derecha). De arriba abajo: Paquebote *Massilia* de la Compañía Sud-Atlántica; Fotografía nocturna de la vista que ofrecía Buenos Aires a la llegada en barco; Le Corbusier, Imagen de los rascacielos de Buenos Aires, *Precisiones*.

cuenta a su madre¹⁸ que tras 9 horas sin ver tierra están casi arribando. Le describe lo benévolo de su travesía que se inicia el 13 de septiembre de 1929 y cómo cada mañana ha ido escribiendo cada una de las diez conferencias que le han contratado, de las cuales habla orgulloso, teniendo ya en mente hacérselas imprimir en Buenos Aires. Considera sus charlas como una 'Biblia', un resumen manifiesto de sus principios, de sus teorías de los años 20, los cuales le resultan fácilmente demostrables. Se trata del estado de sus teorías hasta la fecha.¹⁹ Por el camino, de viaje, ha podido ir dibujando en su inseparable Carnet²⁰. De nuevo otro story-board del recorrido (Fig. 07). Desde el barco, toma apuntes de los puntos de la costa que se van viendo, La Coruña, Vigo o Lisboa, primero, después una brumosa imagen de Río de Janeiro con la silueta de sus montes y, recortándose en el horizonte, el singular Pan de Azúcar. A continuación Santos y por fin, tras una parada en Montevideo desde donde realiza algún boceto de la bahía, llega finalmente a puerto en Buenos Aires, ya de noche, donde se alojará en el Hotel Majestic, cuyo papel usará para redactar alguna de sus cartas. La impresión que le produce la llegada, también la recoge gráficamente como vemos en la imagen (**Fig. 08**). De ello nos quedan las siguientes impresiones:

Octubre 1919. Después de 14 días de navegaciones el barco amarró en Buenos Aires. Dos damas suben a bordo: Victoria Ocampo y una cantante francesa. La primera pregunta "Señor Le Corbusier ¿le gusta la música? Respuesta: "Apasionadamente. Me gustan sobre todo las marchas turcas porque desde muy lejos se oye el bombo"...Inquietud entre mis interlocutoras (ya era yo precursor en 'música concreta'). Lo cierto es que había evitado solemnizar mi desembarco.²¹

Y en otro lugar:

...hemos tenido tiempo de olvidar el tumulto europeo; la soledad de las aguas nos ha calmado; nos encontramos receptivos, intensamente; vamos a conocer otro mundo.
Al caer la noche, una barra de luces eléctricas ha cortado en dos el inmenso vacío, haciendo la separación de las aguas y del aire. Esta línea es la Tierra, vista en

¹⁸ Carta fechada Massilia, 25 de septiembre de 1929. Dos hojas manuscritas con membrete de la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique. FLC R2-1-55T

¹⁹ 'La compañía Sud-Atlántica ha puesto amablemente a mi disposición un apartamento de lujo y de este modo puedo, lejos de los ruidos de las máquinas y en el lugar más tranquilo del buque, comenzar la redacción de estas diez conferencias de Buenos Aires...' En Le Corbusier, *Prólogo Americano* en *Precisiones*. Op. Cit. Respecto a un estado de la arquitectura y del urbanismo Ed Apostrofe Col Poseidon. Barcelona 1999, p 17.

²⁰ Carnet B-4 1929 Sudamérica

²¹ Op.cit Pérez Oyarzún, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica en el viaje del 29*, recogido en Pérez Oyarzun, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyectos*, p 17.

corte, expresada por una entidad casi irreal: los muelles iluminados de la nueva América.

Desembarcamos. Un auto nos ha transportado al corazón de una geometría violenta: la ciudad...²²

Y así lo describe, a su llegada, una de sus interlocutoras, Victoria Ocampo:

Era entonces un hombre de 42 años, delgado, alto, activo, de cara atrayente, usaba términos de argot hasta en sus conferencias. Uno volvía a menudo en sus conversaciones: "C'est pépère" nunca resultaba vulgar en el echar mano de palabras poco académicas. Hasta le sentaba bien.²³

En Buenos Aires, lugar en el que recibe una calurosa bienvenida, aparte de las diez conferencias, la escala de los posibles encargos a la vista era reducida, únicamente viviendas individuales o pequeñas promociones privadas. Le Corbusier, curtido en el París de la época, ya estaba acostumbrado a ello. Venía de un ambiente en el que los recursos disponibles no eran muchos, por lo que el nivel de vida de los artistas de vanguardia, entre los que se incluía Le Corbusier, siempre fue precario. Lo que en realidad ocurría es que ellos acompañaban el fasto de la elite desde su humilde cotidianidad, como le gustaba repetir a Le Corbusier: 'Pasando del lado de acá, los hombres a veces, perciben rumores, palabras y sustraen briznas. Son migajas caídas de la mesa del rico'; esto explica su particular interés por la vida y la producción cultural y artesanal de los estratos populares, evidenciado tempranamente en su viaje a Oriente y demostrado a través de sus carnets en sus visitas a las favelas brasileñas o en su elogio de la 'casa chorizo' propia de los estratos humildes argentinos. Luego recordará en *Precisiones* cuando ya le tachaban de loco, en 1910, por querer visitar los barrios populares de Pera en Turquía²⁴.

El viaje a Sudamérica será un acontecimiento que Le Corbusier realice en un momento crucial en su vida. Ha aprendido de su etapa parisina que los encargos se encuentran en el ámbito de la alta burguesía. Probablemente desengañado por lo poco fructífero que se atisba el mercado en el ámbito europeo, mientras otros vuelven la cabeza hacia Rusia, él ve un hueco en Sudamérica y aprovecha sus contactos para entablar relación con la alta burguesía sudamericana que la encuentra receptiva a sus propuestas. Aunque no contará sin embargo con el conservadurismo de la parte dirigente de aquellos países ni con lo que, a partir del crack del 29 en la bolsa neoyorquina, va a suceder.

Su estancia en Buenos Aires, además de en lo social, le tendrá ocupado con sus diez conferencias realizadas entre el 3 de octubre y el 19 de octubre en que se realiza la última. Como recoge en su *Precisiones*, los lugares en que se pronuncien serán la Sala de la *Asociación Amigos del Arte* y la Facultad de Ciencias Exactas. En Buenos Aires, a través de González Garaño, tendrá la oportunidad de contactar con el círculo de la historia y, por medio de Victoria

²² Le Corbusier, *El Espíritu de Sudamérica*, Revista Sur, 344-345, enero-diciembre 1979, Buenos Aires, 1979, p 139.

²³ Ocampo, Victoria, *Testimonios séptima serie 1962-1967*, Revista Sur, Buenos Aires, 1967, p 139.

²⁴ Op. Cit. Le Corbusier, *Precisiones*, p 26.

Ocampo, con el literario, amén de la sociedad adinerada argentina que en torno a ellos está establecida.

Recibirá algunos encargos por parte privada: un pequeño rascacielos en el área de Palermo o un conjunto residencial en un terreno propiedad de los Ocampo, junto al Club de Golf. Y cómo ya ha aprendido en Europa, se interesa por conocer a los administradores locales, en Buenos Aires por ejemplo a su Intendente Luis Cantilo. En el ámbito universitario entablará contacto con el decano de la Facultad de Ciencias Exactas y en el diplomático con el embajador de Chile en Buenos Aires, Matías Errázuriz, aprovechando el contacto parisino que ya tenía con Eugenia Huici de Errázuriz, casada con un pariente del embajador.

El encargo de la casa Errázuriz se producirá curiosamente en una cafetería bonaerense el 31 de octubre de 1929, comprometiéndose Le Corbusier al envío de la documentación precisa para el desarrollo de la ejecución. El lugar será una parcela en desnivel asomándose al mar en el Zapallar chileno, un espacio que los propietarios de la Hacienda de Catapilco en la que se ubica el solar, aprovecharon para realizar un pequeño puerto de transporte marítimo para los productos de la zona. El embajador le pedirá el mantenimiento de unas columnas de piedra existentes en la parcela y el empleo de materiales naturales accesibles a la mano de obra del recóndito lugar, lo que probablemente será providencial, junto con el resto de la experiencia sudamericana, para que el uso de materiales tradicionales, como los muros de mampostería o la madera en rollizos, se produzca en ciertas obras de su arquitectura posterior.

Justo después de su última conferencia tiene una gran oportunidad que le cambia la experiencia perceptiva del espacio. Le invitarán al vuelo inaugural de la Compañía Sudamericana de Navegación Aérea. El 23 de octubre de 1929, el vuelo, en el avión Latécoère de diez plazas tripulado por el capitán Almonacid les llevará a Asunción. Por el camino, y ante las imágenes que a vista de pájaro se suceden ante su mirada, tendrá la constatación de su famosa ley del meandro. La vista de los grandes ríos Paraná, Uruguay y Paraguay serpenteando por el vergel de naturaleza, el rojizo ferruginoso de las arcillas y la geometría de las parcelaciones agrícolas y de la ciudad en retícula típica de la cuadrícula de colonización americana bajo sus pies llamarán poderosamente su atención. Ya en tierra, las piezas cúbicas de las casas tradicionales guaraníes y la cultura vernácula le proporcionarán el anuncio de su presencia en su arquitectura a su vuelta de regreso a Europa. Volverá de nuevo a ver, ahora desde el aire, la ciudad de Montevideo, antes de que la excursión regrese a Buenos Aires. El conjunto de imágenes que su retina retendrá será enormemente revelador para el artista plástico.

Después desde Buenos Aires realizará varias visitas a Montevideo en avión y en hidroavión, hasta que finalmente, a bordo ya del trasatlántico *Giulio Cesare*, se embarque rumbo a Brasil. De Brasil no ha tenido noticias hasta que, *in extremis* el 21 de septiembre de 1929, cuando debía de estar aproximadamente frente a la ciudad de Santos a bordo del *Massilia*, Paulo Prado, disculpándose por la tardanza, le confirme la invitación para pronunciar una conferencia en el Círculo Politécnico de Sao Paulo por 10000 francos.

En la travesía, volverá a tocar tierra en Montevideo y a pasar por Santos justo antes de que el *Giulio Cesare* haga escala en Sao Paulo. Y a bordo del mismo

Fig. 09. De izda. a dcha. y de arriba a abajo: Le Corbusier Boceto 239 en el que Le Corbusier se retrata junto a Josephine Baker en Río de Janeiro, Carnet B4 Sudamérica 1929, *Sketchbook 1 1914-1948*; Le Corbusier Boceto 261 en el que Le Corbusier esboza la escenografía para un Ballet para Josephine Baker, Carnet B4 Sudamérica 1929, *Sketchbook 1 1914-1948*; Josephine Baker y Le Corbusier a bordo del Lutetia, 9-21 de diciembre de 1929; Le Corbusier y Josephine Baker a bordo del Giulio Cesare, Cecilia Rodrigues Dos Santos, *Le Corbusier e o Brasil*; Josephine Baker actuando; Le Corbusier y Josephine Baker en una fiesta de disfraces a bordo del Giulio Cesare, Charles Jencks, *Le Corbusier ad the tragic view of modern architecture*.

trasatlántico coincidirá, como recogen los anales y la prensa contemporánea, con la revolucionaria artista de color nacida en Estados Unidos pero nacionalizada francesa, Josephine Baker. A Sao Paulo llegan el 20 de noviembre de 1929 y el 27 de noviembre Le Corbusier asistirá a 'un espectáculo idiota de variedades' donde Josephine Baker interpretará su 'Baby' causándole una fuerte impresión²⁵. La Baker tiene 23 años de edad y representaba la interpretación de la fuerza salvaje en estado puro. Con ella quedará inmortalizado en una fotografía a bordo del *Giulio Cesare* y con ella se retratará en uno de los bocetos de su Carnet sudamericano. Llegará incluso a concebir una escenografía para un número suyo. En él aparecen en contraste la cultura moderna y la vernácula, al

²⁵ 'Cuando el 27 de noviembre de 1929, en São Paulo, Josephine Baker, en un espectáculo de variedades completamente idiota, canta "Baby", aporta con ello una sensibilidad tan intensa y tan dramática, que se me llenan los ojos de lágrimas" en Precisiones p28.

fondo un paisaje de meandros al que se superpone la figura de un trasatlántico, desde arriba la Venus Negra desciende cantando.

En otra imagen, publicada en la prensa, aparecerán Le Corbusier y Josephine Baker en un baile de disfraces. Algunos han querido ver en el disfraz a rayas de Le Corbusier su nota irónica al Proyecto de Adolf Loos de 1928 para la *Casa de Josephine Baker* en París. Se trata, en fin, del encuentro entre la Baker, la *vedette* revolucionaria, y el artista de arquitectura y revolución²⁶. No olvidemos que las primeras portadas de *Vers une architecture* se correspondían con el primer título para la publicación y este no era otro que *Arquitectura y Revolución*. En barco y no sólo, el tiempo se alarga. Ahora los tiempos se han acortado en exceso. **Fig. 09.**

El viaje de vuelta en el *Lutetia* lo hará embarcando el 9 de diciembre de 1929 y allí escribirá su *Prólogo americano* y su *Corolario Brasileño*. Su paso por el Estuario de la Gironde se produce el 21 de diciembre de 1929. Le Corbusier completará el texto para su publicación del libro *Precisiones* del que sólo restarán los textos finales relativos a las observaciones que le producen su llegada a París y su viaje a Moscú que realizará justo a su vuelta a Europa. El texto, siguiendo el procedimiento que había desarrollado hasta el momento, lo redactará aprovechando el tiempo del viaje, esta vez a bordo del ferrocarril. Así, Le Corbusier aprovechará el tiempo de los viajes para realizar los escritos. La secuencia será la siguiente: las conferencias a bordo del *Massilia* (septiembre 1929); su reescritura en *Precisiones* a bordo del *Lutetia* (diciembre 1929) de vuelta a Europa, donde además añade el *Prólogo Americano* (10 de diciembre de 1929) y el *Corolario Brasileño* (Conferencia de Río de 8 de diciembre de 1929 y firmado en París en 27 de enero de 1930); respecto a Moscú, el texto del apéndice *Atmosfera moscovita* (marzo 1930) y en el tren de vuelta Moscú-París, *Temperatura parisina* (marzo 1930). Ha sido consecuente con su esquema acerca del aprovechamiento solar de la jornada diaria en el que marca las primeras horas y las últimas como las destinadas al desplazamiento. Es en esos desplazamientos, en esos tránsitos, donde encuentra el ambiente adecuado para condensar lo vivido y convertirlo en pensamiento transmisible a través de texto. Su sentido práctico lo demuestra una vez más haciendo valer la comodidad de las plazas que siempre le reservaban. **Fig. 10.**

Ma maison

DÓNDE O DEL LUGAR

Será justamente a bordo del *Massilia* donde encontremos el, para nosotros, primer diseño personal para su propia vivienda. Antes ya había concebido para su familia, para sus padres y para su hermano. También para muchos de sus conocidos artistas. Y por supuesto también para otros más desconocidos. **Fig. 11.**

²⁶ 'Al ver en el puente del *Giulio Cesare* a Le Corbusier y Josephine Baker, dice la crónica: "... esa compañía nos hace pensar que los revolucionarios se juntan: ella, la artista negra que revolucionó con sus cosas al público de todas partes donde actuó, y él, el artista francés que sueña con la revolución de la arquitectura actual" *Diario Imparcial* (Montevideo), 15.1.1929, p 2, citado en *Le Corbusier. El artista. Grandes Obras de la Colección Heidi Weber* Zurich. Fundación Pablo Atchugarry. Punta del Este, 2010.

Fig. 10. De arriba abajo: Le Corbusier, Boceto representando una de las Salas de Conferencias de sus charlas en Sudamérica, *Precisiones*; Le Corbusier en su camarote a bordo del *Lutetia* de vuelta a Europa.

Fig. 11. De dcha. a izda. y de arriba a abajo: Le Corbusier, Boceto para el cuadro *Le Cheminée*, 1918, Grafito sobre papel, 57.5 x 71 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 2304; Sketch de la serie que realiza para la conferencia *Arquitectura en todo Urbanismo en todo*, 8 de octubre de 1929, recogido en *Precisiones*, p101; Le Corbusier, Boceto 248, *Casa guaraní en Asunción* 24 de octubre de 1929, *Sketchbook 1 1914-1948*; Le Corbusier, Axonométrica *Ma maison*, *Oeuvre Complète Volume 3 1934-38*, p131.

Proponemos en la Figura 11 una secuencia de imágenes que consideramos están relacionadas con el diseño de *Ma maison*. Primero aquel cubo immaculado del que partíamos en nuestra reflexión acerca de la frase *Le dehors est toujours dedans*. Once años han pasado desde aquel cubo que aparece en el boceto para el primer cuadro de Le Corbusier, ya lo hemos dicho, el titulado *Le Cheminée*, como primera será su casa *Ma Maison*. Casa concebida como en el cuadro a partir de una limpieza y selección en los volúmenes. Sobre la repisa de la chimenea reposan unos libros, como reposa sobre el terreno un prisma como *corp de logis* para su vivienda. Al lado de los libros el cubo, aquel cubo que encierra *todo el exterior en su interior*, blanco, iluminando el cuadro con su luz. Ahora aquel cubo es un *atelier*, atelier del artista que de nuevo concentra en su interior todo su contenido, el contenido plástico llegado y por venir del artista. Cubo que en la imagen superior aparece recortando su silueta contra el horizonte en el atardecer en el que el sol se pone. Cubo que Le Corbusier plasma puro y cristalino en su Carnet de viaje, como ejemplo de la casa guaraní que contempla en su viaje a Asunción el 24 de octubre de 1929 tras otro estreno, su también primer vuelo en aeronave. *Corp de logis* prismático que en esta imagen aparece resuelto con un gran *pan de verre* que podríamos imaginarnos orientado al Sur para que la luz cenital del *atelier* sea la neutra septentrional. Prisma con una cubierta aterrazada a la que parece accederse desde la hendidura que encanta el espacio entre prisma à *habiter* y cubo *atelier*. Cubo cubierto orgánicamente por la secuencia rítmica de cuatro conoides. Cubo y prisma que como los libros y el cubo de *Le Cheminée* contemplan desde su posición algo. Ese algo que en el cuadro es aquella cornisa referente de la arquitectura pasada será en *Ma Maison* como veremos, el símbolo parisino de los nuevos tiempos

y del progreso de la mano de la manufactura industrial operada por el hierro, la torre Eiffel, ahora lo veremos.

En 1929 se podía viajar en barco y pensar, soñar, pensar dibujando con una casa para uno mismo. Y no se sueña con un lugar, se sueña con la casa. Se le da forma. Pero ¿se anticipa su forma sobre cualquier emplazamiento? ¿Se proyecta adelantando unas formas para un futuro? ¿Se proyecta un espacio para el futuro sin siquiera saber su lugar? ¿puede esto dar idea de que el emplazamiento, al menos en este instante de proyecto, para Le Corbusier no es prioritario sino que lo prioritario va a ser la generación de una pieza para insertarla en un lugar? Una pieza que como boceto desde luego no queda cerrada porque debe esperar su cierre al emplazamiento. Pero esto no es tanto así. Desde luego ideas vagas de emplazamiento existirán. Por ejemplo se anticipa quizás el tema de las orientaciones porque aquello es importante para adecuar la pieza al lugar, para su interconexión, pero también para su habitar y para aprovechar lo natural del soleamiento. Y esos signos dan muestra y nos comunican que la pieza desde luego pasa a insertarse *entre*. Entre el lugar y el individuo a fin de que se acomode su habitabilidad. Acomodar como consecución de cierto grado de confort porque uno habita para resguardarse del exterior. Desde el primer refugio natural hasta el último construido, habitar supone la modificación del entorno próximo en el sentido de acomodarlo, de hacerlo más confortable que el exterior. Y en ese sentido podemos releer de nuevo a Heidegger indicándonos como el individuo se enraíza con la tierra cuando la habita, porque construyendo su entorno es cómo el hombre habita la tierra, acomodándolo, haciéndolo confortable aproximando las condiciones de contorno a las suyas propias para garantizar la habitabilidad. Por ello aunque no vemos en los bocetos todavía el lugar, sí que podemos rastrear un lugar posible a través de los signos de frontera que nos dibuja Le Corbusier. Entre el interior y el exterior la envolvente juega con el posible emplazamiento. Y podemos imaginarnos a través de las formas quizás los usos interiores. El estado primigenio de los bocetos nos lo permite, porque si algo tienen los bocetos es ese anticipo, promesa que, como rastro, deja huella inexorablemente del porvenir que supone todo proyecto. Y son unos signos básicos, como primigenios, sencillos y claros. Esa es la grandeza del boceto proyectual que contiene un todo en un sencillo conjunto de trazos. Y en este caso también.

Estamos a fines del año 1929. Es posible que su relación con Yvonne Gallis, con quien llevaba conviviendo desde 1924 cuando, en un momento en que ella tiene problemas para buscar alojamiento en París, Le Corbusier le ofrece su apartamento en la 24 rue de Jacob. Esto que comenzó siendo algo temporal acaba afianzándose. Pues bien será justamente al año siguiente de este 1929 de su viaje a Sudamérica, que formalicen su situación y se casen en mayo de 1930. Es posible que antes del viaje hubieran hablado de la posibilidad de establecer un hogar en un solar de los que se anuncian en la propia *L'Esprit Nouveau* en el área de *Boulogne*, una zona que en 1923 en París estaba en plena expansión. Se trata de las parcelas que empiezan a ofertarse en torno al área de Porte Molitor. **Fig. 12.**

A juzgar por los croquis que existen de los bocetos, todos ellos muy esquemáticos, podríamos deducir que la zona que mostramos en la Figura 12, el área a partir de Porte Molitor en la zona de Boulogne, podría haber sido la zona que

Fig. 12. De arriba a abajo y de izda. a dcha.:
 Plano de París con topografía indicativa; Plano
 de París sombreando el área de Boulogne y el
 área de la torre Eiffel; Plano del cartel anun-
 ciando la disponibilidad de solares en el área de
 Boulogne en París, *L'Esprit Nouveau*, nov 1923;
 Le Corbusier, Boceto *Ma maison*, FLC 33413.

Fig. 13. Bocetos de *Maison d'artiste* de 1922 indicando la vista de la Torre Eiffel, *Oeuvre Complète Vol 1 1910-29*; Bocetos de *Ma Maison* de 1929 en Río tal como se publica en *Movimiento Brasileiro* en diciembre de 1929, FLC 33413.

estaban tanteando. Sobre todo fijándonos en el boceto en el que Le Corbusier dibuja al fondo de la vista en la que aparece en primer término *Ma maison*, la imagen de la torre Eiffel. Además, ateniéndonos a la cronología, si los bocetos publicados en la *Oeuvre Complète* se realizaron, tal cual indica Le Corbusier, a bordo del *Massilia*, éste, que aparece en la Figura, sin embargo, como podemos leer a los pies, está fechado igualmente en 1929, pero en Río, y la nota parece indicar la intención de convertirse en propietario en un futuro. Veremos la razón.

De cualquier modo, respecto al posible emplazamiento, esta zona de París, debía ser una área que tiene en mente desde 1922 a juzgar por otro boceto, aquel en el que también aparece la torre Eiffel a través de las *fenêtre en longueur* de la vista interior del *atelier* en su *Maison d'artiste*, como podemos apreciar en la Figura 13. **Fig. 13.**

Si nos imaginamos un poco la topografía de la periferia parisina y la retrotraemos a aquella fecha, se puede observar que justo al sureste de Bois de Boulogne, hacia donde acaba *Auteuil*, donde se sitúa su proyecto de *Maison La Roche-Jeanneret*, el terreno se eleva ligeramente permitiendo justamente esa vista. Además en aquella época, la ciudad probablemente estuviera menos consolidada y con más solares libres, lo que facilitaría tal asociación de imágenes. Lo intentamos explicar en las imágenes de la Figura 12.

Lo que sí sabemos es que *Ma maison* será blanca como la lechada de cal que propone en *El Arte Decorativo de Hoy* en su texto titulado *La ley de Ripolin*. Pura, limpia como el cubo de *La Cheminée* y como todas las arquitecturas tradicionales, honestas, que ha podido visitar a lo largo de sus viajes:

En el curso de mis viajes encontré el encalado donde sea que el siglo XX aún no había llegado. Pero todos estos países estaban en vías de adquirir, uno tras otro, la cultura de las ciudades, y el encalado, que era todavía tradicional, iba a ser echado fuera con seguridad en unos pocos años por el papel pintado, la porcelana dorada, el latón estañado, la decoración de hierro fundido; echados fuera por Pathé-Ciné y Pathé-Phono, brutalmente echados fuera por la industria, que trajo completa confusión a sus almas tranquilas.

Una vez que llega el latón hecho en fábrica, o la porcelana decorada con conchas de mar doradas, el encalado no puede perdurar. Es reemplazado por el papel pintado, que está en el espíritu de los recién llegados. O bien, mientras el encalado perdura, esto indica que el latón aún no ha llegado, porque el encalado lo desluciría. El Pathé-Ciné o el Phono, que son la marca de los tiempos, no son odiosos –lejos de serlo– pero el Pathé encarna, en estos países que viven sobre la moralidad de siglos de tradición, el virus disolvente que en cuestión de unos años lo descompondrá todo.²⁷

El muro blanco es una pantalla sobre la que la cultura es proyectada, es un símbolo de protesta frente lo decorativo, símbolo de limpieza, símbolo de honestidad, por eso entendemos que *Ma maison* debe de ser blanca:

La lechada de cal está vinculada a la morada del hombre desde los orígenes de la humanidad; se calcinan piedras, se mueren, se echa agua, y los mu-

²⁷ Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, Op. cit., p. 189.

ros se vuelven del blanco más puro, un blanco extraordinariamente bello. Si la casa es totalmente blanca, el perfil de las cosas se destaca sin transgresión posible; el volumen de las cosas se muestra con nitidez; el color de las cosas es categórico. El blanco de cal es absoluto, sobre él todo se destaca, se escribe de forma absoluta, negro sobre blanco; es sincero y leal. ²⁸

Porque el blanco en esta época para Le Corbusier es como el ojo de la verdad, los rayos X de la belleza. Lo blanco es auténtico:

El objeto auténtico irradia poderío; entre un objeto auténtico y otro objeto auténtico se establecen relaciones sorprendentes. ²⁹

De lo que deducimos que un cubo, blanco e iluminado como el de Le Cheminée es un objeto auténtico, y como tal irradia. Preso el cubo del cuadro parece que imanta el espacio a su alrededor, porque irradia poderío, es capaz de establecer relaciones sorprendentes. Y eso es justamente lo que se defiende en esta tesis, el poder de esas relaciones. Ahora en este caso, de la mano del cubo de Le Cheminée, cubo que en proyecto será el cubo de su *Ma maison*.

Pero volvamos a la reflexión en torno al emplazamiento. No sabemos si como en el caso del proyecto para su *Petite Maison au bord du lac*, Le Corbusier partiendo de la base de las necesidades programáticas y de las preferencias estéticas, realiza el boceto con unas ligeras ideas de por dónde se situaría el lugar del emplazamiento y luego se embarcaría, en base a esos condicionantes, en la búsqueda del solar, o, dado que ya ha podido trabajar por la zona, con la *Maison Lipchitz-Miestchaninoff*, la *Maison Ternesien*, o la *Maison Cook*, y muchas veces ha estado implicado en la búsqueda de los solares para sus clientes, ya tenía en mente algún lugar. De cualquiera de las maneras, esta área de París parece ser la apropiada para haber sido la seleccionada.

CUÁNDO O DE LA MODERNIDAD

Si volvemos al dibujo que mostrábamos en la Fig. 13 correspondiente a *Ma Maison* y nos fijamos en sus notas, parece que ahí Le Corbusier indica que el motor de activación de su diseño es la idea de convertirse en propietario. Luego algo han debido de prever Yvonne y él previo al viaje o en el transcurso del mismo. No sabemos exactamente cuando inicia el papeleo para gestionar su nacionalidad francesa, lo que sí sabemos es que suele ser un proceso largo. Quizás antes del viaje ha podido iniciarlo, no sólo porque hubiera previsto consolidar su situación con Yvonne sino también estabilizarse. Quizás acababa de recibir la noticia de que el papeleo iba por buen camino y eso le animó a pensar en una casa. Quizás no siendo ciudadano francés las gestiones de compra de propiedad fueran más complejas. Hipótesis. La cuestión es que en Río en 1929, lo que afirma con seguridad porque si no, no lo hubiera dejado escrito es que tiene la idea de convertirse en propietario y además algo de eso ha podido influir en el planteamiento de generar una posible casa para él. Lo que no se entiende muy bien, es que, tras su viaje en el *Massilia*, a bordo del cual ha podido com-

²⁸ Op.cit. pp 192-193.

²⁹ Op. cit. 193.

probar las bondades respecto a lo económico que una conjunción residencial del tipo del transatlántico³⁰ puede ofrecer. Pero economía como *οικονομία* (*oikonomia*), esto es, no sólo las cuestiones puramente pecuniarias, sino también todo lo que contempla lo relativo a la administración doméstica, de la casa, del hogar, del *οίκος*, aquella unidad básica que en Grecia constituye la sociedad. Por eso también analiza la economía superficial de cada célula habitacional, de cada camarote, a través del suyo: $5,25 \times 3 = 15,75 \text{ m}^2$, una superficie que reúne el espacio para dormir, trabajar, almacenar y asearse para una o dos personas. Y vemos que ha calculado asimismo los costos que pueden suponer el servicio que tiene a su disposición respecto a camareros (2,5%), cocinero (5%), etc. Ha calculado la repercusión de las zonas comunes respecto a cada pasajero, la dotación de vías de circulación, la disposición y jerarquía de éstas, pasillo, bulevares, etc., en fin, ha realizado en unas pocas reflexiones concentradas en unas cuantas líneas todo un estudio de viabilidad económica de un modelo residencial que dé cabida a 2000 habitantes en una volumetría móvil como es la del trasatlántico. Y después de mostrarnos todas esas bondades respecto al modelo de residencia colectiva, es difícil comprender que pueda apostar por construirse una vivienda unifamiliar. Algo chirría, aunque después con el tiempo, las cosas se establecerán y se convertirán en consecuentes. Lo veremos.

Cuando Le Corbusier explica en sus conferencias el proyecto de la casa moderna, lo hace desde un punto de vista, no solo de contenido y significado, sino también desde el punto de vista de la estrategia de trabajo. Qué se debe hacer ante el recibo de una propuesta de casa para un cliente nos lo cuenta en su conferencia *El plano de la casa moderna*.³¹ De este texto de manera resumida podríamos extraer el posible *modus operandi* en su propio caso, el proyecto de su *Ma maison*. Y en este caso, como sabemos, no se lleva a cabo la totalidad del proceso con el mismo origen. Aunque sí, su proyecto de casa, pero más adelante.

Lo que sí podemos decir, es que la antesala del procedimiento de proyecto para su casa sí que ha comenzado. Un procedimiento que como en todo proyecto, se produce lentamente, destilándose en el tiempo, como nos señala Le Corbusier:

Cuando se me confía una tarea, tengo por costumbre dejarla reposar en el fondo de la memoria; quiero decir con ello que durante meses no me permito hacer ni un solo croquis al respecto. La mente humana está hecha de tal modo que posee una suerte de independencia: es como un recipiente en el cual pueden verterse a granel los componentes de un problema. Se los deja entonces 'flotar', 'cocinarse lentamente', 'fermentar'. Luego, un buen día, como accionada por un resorte, del ser interior surge una iniciativa espontánea; se toma un lápiz, un carboncillo,

³⁰ Le Corbusier, Precisiones, Op. Cit. pp. 109-111

³¹ Le Corbusier, Precisiones, Op. Cit. pp 145-161.

lápices de colores (el color es la clave del punto de partida) y el parto tiene lugar sobre el papel: surge la idea -surte el hijo, ha venido el mundo, ha nacido.³²

Fig. 14.

Para la concepción de la casa moderna, Le Corbusier nos presenta, como siempre, analogías significativas. En este caso, en la citada conferencia *El plano de la casa moderna*, aquella del cuerpo humano ligada a la de la máquina. Ello para hacernos ver que la casa, si bien es aquella *machine à habiter*, es también una máquina biológica, es un organismo. La bondad de la máquina radica en su capacidad de organización. La organización que posibilita. Organización como la que caracteriza a los seres vivos, porque organizar proviene de órgano, y de ahí también orgánico. En Wright hay un entendimiento de lo orgánico como la construcción integral. En Le Corbusier hay algo de esto en el sentido de que lo que es integral es el diseño a partir de la planta y la sección. Planta y sección organizan el espacio. Son un medio de pensamiento para el arquitecto. Con ellas el arquitecto organiza el espacio, le confiere al espacio su organización. La máquina, como el ser vivo, debe disponer de órganos armónicos, por ello la casa como máquina de habitar debe engendrar dicha armonía entre sus órganos. El arquitecto desempeña su labor de paternidad, de cálculo y de geometría. La geometría será la expresión gráfica del cálculo previo.

Por ello, la casa, como máquina biológica, como organismo, ha de contener un almacén que la sustente, unos músculos que le permitan actuar y unas vísceras que satisfagan sus funciones vitales (Fig. 14). Pero también la casa, como máquina, debe disponer de un chasis, que la estructure, una carrocería que la proteja de la intemperie, y un motor con sus órganos de alimentación y de evacuación. Y todo ello manteniendo la *oikonomía*, por medio de la eficiencia, de la satisfacción funcional, pero también de modo poético, procurando la creación de lo bello.

Este proceso, Le Corbusier, lo tiene estratégicamente contemplado. Los pasos a dar son la clasificación, el dimensionamiento, la circulación, la composición y el proporcionamiento. Vamos rápidamente a pasar por ellos en su propia experiencia.

Clasificar significa desenhebrar el sentido de las cosas reuniéndolas en grupos para su mejor entendimiento. En el caso de la casa, Le Corbusier lo que pretende es reconocer la emoción arquitectónica. ¿Cómo? Analizando las percepciones que despierta, que son de dos tipos. Aquellas asociadas a la utilidad que las clasifica como biológicas y que afectan al sentido común, y aquellas asociadas a la sensibilidad y a la razón que serán las plásticas y que defiende que como sensación fisiológica es susceptible también, aunque podamos entender lo contrario, de racionalizarse³³. De ello se deriva el reconocimiento de los órganos de la casa, esto es, atender al tema de la utilidad mediante la dotación de servicios e instalaciones, la iluminación natural y artificial, las circulaciones. Esto desde nuestro punto de vista determina un primer planteamiento

³² Le Corbusier, Textos y dibujos para Ronchamp 1965 Jean Petit 1984 Suiza. Association oeuvre de notre-dame du haut.

³³ Probablemente aquí habría que denotar una influencia poderosa de toda la filosofía empírica que recoge los temas de las reacciones psicofisiológicas en el individuo.

Fig. 14. Izda.: Le Corbusier, Dibujos ilustrativos en su conferencia *El plano de la casa moderna*, *Precisiones*, p147.; Dcha., Le Corbusier, Página de *Movimento Brasileiro* en donde en el artículo dedicado a *La Cidade Moderna* aparece el boceto de *Ma maison* fechado en Río de Janeiro en 1929

respecto al emplazamiento que contemple el aprovechamiento de orientaciones y vistas y un primer esquema diagramático de funcionamiento del hogar en cuanto a circulaciones de personas y de instalaciones. En el caso de su *Ma Maison* encontramos, en una primera mirada, estas connotaciones en el diagrama bipartito de su volumetría y su posicionamiento sobre el terreno.

Dimensionar significa proporcionar una primera escala de medidas, considerar un cierto orden de magnitud. En este caso Le Corbusier nos aclara que se refiere a la dotación superficial para cada estancia. Y para ello se debe tener en cuenta y, así lo avisa, que hay libertad de disposición, tanto en planta como en altura, como él ha demostrado a través de su modelo de planta libre. Cada uso en la casa moderna llevará asociado una necesaria y económica dotación superficial. Ni más ni menos, la precisa y razonable. Como ejemplo, pone la estimación que él pudo contemplar para la casa de sus padres, su *Petite maison au bord du Lac Lemman*. Y es aquí cuando nos aclara que no es necesario primero disponer el terreno y luego trabajar sobre él. Desde su punto de vista resulta más práctico hacer unos primeros tanteos, para con esos datos buscar el lugar idóneo. Luego, una vez decidido el lugar, ya se podrán atender y matizar más cuestiones. Resulta desde luego una postura altamente pragmática y económica. Pero no sólo eso. Esto lo defiende así porque es un modo de manifestar que primero y ante todo están las premisas de la casa moderna, y que estas deben trasladarse a cualquier lugar, sea donde sea. Primero, el habitar respecto al espíritu nuevo de los tiempos, después ese habitar ya se consolidará en cualquier lugar del mundo. Porque ya se ha encargado, por ejemplo a través de su propuesta de *pilotis*, de facilitar el que cualquier arquitectura pueda posarse sobre cualquier parte del territorio. Si en el caso de su *Petite maison*, partiendo de unas pocas premisas de partida, la vista, el lago y la orientación a mediodía, le sigue la pura dotación superficial de cada estancia o local que le lleva a con-

templar una superficie de 57m², algo parecido debe haber ocurrido para su *Ma maison*.

Circular significa recorrer un camino. Curiosamente su etimología hace que se remita al círculo (del latín *circulatio*, *-ōnis*). Suponemos porque, para circular, se debe de salir a un lugar para llegar a otro, y la experiencia nos indica que todos los lugares físicos están en la realidad. Circulamos siempre dentro de un ámbito. Y aquí, en nuestro caso, estamos dentro del círculo, *Le dehors est toujours dedans*, dentro de un exterior contenido en un interior. Pero no sólo circulamos nosotros, también las instalaciones. El diagrama de la circulación es poderoso respecto al esquema organizativo de los espacios en la arquitectura. Veremos más adelante, cómo en muchos casos ese diagrama casi se construye literalmente. Aquí, en la casa moderna, como en el palacio, como en la ciudad, también se circula, la diferencia sólo radica probablemente en un problema de escala, una resolución del tráfico. De nuevo Le Corbusier, tomando como modelo su proceso en la *Petite Maison*, nos explica lo que significa la circulación. Y su contribución peculiar ya anticipa el entendimiento del mobiliario como equipamiento, y como ese equipamiento también distribuye, por eso también participa en la organización de la circulación. Pero también nos enseña la convertibilidad de los espacios, derivada probablemente de que el diseño, que contempla la *ambigüedad*, así se lo permite: aquel dormitorio que en desuso puede ampliar la superficie del salón. Pero lo más importante desde nuestro punto de vista, es la confirmación de que justamente lo *intermedio* es lo que ordena el espacio. En este caso lo intermedio lo representa la gran ventana panorámica de 11m de largo. La organización de la casa viene determinada, en este caso, por aquella premisa de origen, recordemos: las vistas y la orientación a mediodía. Premisas que en lo arquitectónico se van a ver satisfechas mediante la concepción de un gran ojo como casa, ojo desde el cual mirar. Mirar en este caso, no ser visto, recordemos que es una *fenêtre en longueur*, con parapeto que se aprovecha funcionalmente y protege de las vistas indeseadas, no es un *pan de verre*, más costoso por otra parte. Una ventana que, como elemento intermedio, articula la disposición de toda la casa a fin de satisfacer aquellas premisas de partida. El espacio habitacional viene determinado por ella. Ella le confiere el sentido. Lo intermedio convoca el acontecimiento espacial. **Fig. 15.**

Y con esto cada habitante verá satisfechas sus necesidades, porque la distribución en base a la planta libre, permite justamente ese grado de libertad y esa versatilidad.

Llegados a este punto, el arquitecto ya dispone de los datos suficientes para enhebrar la búsqueda del emplazamiento. Con estos datos recogidos en un documento gráfico puede disponerse a recorrer la zona en busca de un solar adecuado, consciente de sus justas necesidades. Suponemos entonces que el proceso de concepción de su *Ma maison*, como mucho, ha avanzado hasta este punto, dado que no tenemos datos de que se haya producido esa búsqueda.

Aún así completamos el proceso.

Componer significa poner juntas las cosas. Aquí ya hay aportación del artista, aquí Le Corbusier ya nos indica que debe 'intervenir la calidad individual del arquitecto.' Y el arquitecto debe contemplar como premisa compositiva la acción poderosa de la luz, luz que conduce, luz que, como la luz al final del túnel, atrae poderosamente, como la luz del *Canopo* en *Villa Adriana*, como la luz en

Fig. 15. Arriba: Le Corbusier, Vista del comedor y cocina en el *Pabellón de L'Esprit Nouveau*, 1925 con los módulos de equipamiento distribuyendo el espacio; Le Corbusier, esquema organizativo de *Petite Maison*, *El plan de la casa moderna*, Precisiones.

la *Mezquita Verde* de Brousse. Por ello, la composición debe comprender la luz, porque la luz va articulando la posición de las estancias, el espacio se articula gestionando la luz. Porque la luz, recordemos, juega con los volúmenes y el arquitecto debe saber jugar ese juego. Un juego que, claro, en lo técnico tiene sus condicionantes. Condicionantes que Le Corbusier admite que hay que gestionar. Y esa gestión viene de la mano de la técnica. Como una cámara fotográfica gestiona la luz para componer la imagen, el arquitecto debe asimismo hacer uso del *diafragma* para componer su obra. Ese diafragma que cambia formalmente según las necesidades. Como también Le Corbusier formaliza su diafragma arquitectónico. Su abanico de *fenêtre en longueur*, *pan de verre*, *ondulatoires*, *brise soleils*, etc. así lo demuestra.

Y llegamos a la última etapa.

Proporcionar. Junto con la anterior, dos etapas que entendemos contemplan también una sabiduría forjada a base de la investigación y de la referencia. Para componer, tanto como para proporcionar, es útil tener un mínimo conocimiento de eso que los historiadores denominan 'el estado del arte.' Pero debemos recordar que para Le Corbusier el arte sólo indica un *manera de hacer*, eso sí, adecuadamente. Y Le Corbusier, para ello, no sólo contempla el conocimiento de la arquitectura reconocida a lo largo de la historia, sino también, y mucho, la arquitectura anónima, la arquitectura popular que sigue los designios del sentido común.

La arquitectura es un sistema coherente del espíritu. La arquitectura no tiene nada que ver con la decoración. La arquitectura está en las grandes obras, difíciles y pomposas, ligadas por el tiempo, pero también está en las pequeñas ruinas, en un muro de cerramiento, en cualquier cosa, sublime o modesta, que contenga la suficiente geometría como para que se instale en ella una relación matemática³⁴.

Uno de los mecanismos para apreciar la proporción es la vista. Sentido de la vista que conecta lo puramente biológico a lo sentimental y racional. La vista, que opera el sentido visual, se ejecuta por el órgano de la visión, que recibe una impresión, que se traduce en una sensación, que el cerebro sistematiza. Esa sistematización que organiza el campo visual aplica la *geometría*. Por eso, la composición arquitectónica es geométrica, sigue las leyes de la geometría. Porque sigue el orden visual que es geométrico. Y al aplicar la geometría, el orden visual lo que hace es hacer uso de la *medida* y de la *relación*, para componer figuras. Y la medida lo que permite es establecer un régimen de *relaciones* mediante las cantidades de esa medida. Esa capacidad de relacionar medidas es la base que sustenta el proceso de dotar a algo de proporción. Proporcionar significa encontrar las relaciones adecuadas entre las medidas de las cosas, proporcionar es *con-mensurar*, aplicar la medida. Y de nuevo, el ser humano, ante la proporción responde, el encuentro de la proporción por parte de los sentidos, en el ser humano, proporciona una impresión, impresión que de nuevo se articula como sensación. Esa secuencia de lo sensible, las secuencias de las sensaciones provocadas por la proporción, Le Corbusier las remite a la analogía

³⁴ Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, EUNSA, Pamplona, 2013, p 211.

que hace Eric Satie respecto de lo musical. La secuencia de sensaciones de la proporción es como la *melodía* en música. Dicho de otro modo, el que la música esté proporcionada, permite la generación de melodía. Melodía que los sentidos registran como secuencia de sensaciones. Pero la melodía no se genera sola. El proceso de generación de la melodía implica la armonización. Por ello, el arquitecto para proporcionar, debe generar una melodía por medio de los mecanismos que le proporciona la armonización. Y la *armonía*, recordemos, la *ἁρμονία* (*harmonía*), es el ensamblaje bien concertado de los sonidos, lo que incluye la proporción y la correspondencia, *proportio* y *concordantia*, lo que incluye la parte y el todo, lo que incluye lo uno y la *relación* de lo uno con lo otro. Porque sin relación no hay proporción. Sin el concurso del *entre*, de lo *intermedio*, no hay proporción. Y sin proporción no hay idea arquitectónica, no hay arquitectura. *Ergo* sin *relación*, sin *intermedio*, sin *entre*, la arquitectura no puede existir.

Todo este proceso venía derivado de la intención por parte de Le Corbusier de ilustrar el procedimiento de proyecto de la casa moderna. Moderna porque se concibe en base al nuevo espíritu de los tiempos. Entre las premisas que plantea la Modernidad se intuye la propuesta de renovación de las estructuras sociales y ello se intenta consolidar, entre otras cosas, a través del repensamiento del espacio doméstico. Será a través del espacio doméstico y su renovación, a través de donde le Corbusier pretenda dar sentido a su defensa del nuevo espíritu que jalonará tanto su obra escrita como la producida, a través de sus pinturas, esculturas y arquitectura. Desde luego esa propuesta básica, basamental de novedad en lo que se refiere al espacio domestico lo defenderá desde sus primeros escritos y ya en *Vers une architecture* en 1923 se pueden leer sus intenciones:

El primer deber de la arquitectura, en una época de renovación, consiste en revisar los valores y los elementos constitutivos de la casa.

Su pensamiento centrado en el espacio domestico lo entiende como medio, como intermedio, para manifestar sus fines, esa revolución arquitectónica abanderada por el intermedio de las propuestas de nuevos espacios domésticos que se acomodan a nuevas formas de existencia, a nuevos modelos de habitar. Pero esto no es monopolio de Le Corbusier, Encontraos que Mondrian también se preocupa de ello:

Si el hombre está madurando por la colaboración entre lo interior y lo exterior, su ambiente tiene que serle de gran importancia.³⁵

Todo ello nos dirige al entendimiento de que una de las reflexiones más profundas que en la Modernidad se lleva a cabo es justamente la que liga el espíritu nuevo de los tiempos a lo doméstico.

Estamos acostumbrados a buscar el fenómeno arquitectónico solo en el estudio

³⁵ Mondrian, Pierre, *Van het natuurlijke tot het abstracte, d.i. van het onbepaalde tot het bepaalde III, De Stijl*, no 11, sept 1918, pp 125-127. En castellano en *La nueva imagen de la pintura*, Colegio de aparejadores de Murcia, 1983, pp 123-138.

de los palacios; estos, evidentemente, representan una cierta confusión. Pero yo hablaré simplemente de la casa, que es un pretexto más que suficiente para formular las leyes y temas de la arquitectura. La arquitectura actual se ocupa de la casa, de la casa normal y corriente, para hombres normales y corrientes. Abandonar el palacio, estudiar la casa para el hombre corriente, llano, es recuperar las bases humanas, la escala humana, de necesidad tipo, la función tipo.³⁶

Es claro el giro que propone Le Corbusier. La arquitectura debe de dejar de ocuparse de templos y palacios, y poner su punto de mira en la investigación de la vivienda. La vivienda es el templo o el palacio de otras épocas. Y si en otras, el material, o los medios, o las leyes compositivas han determinado el palacio o el templo, en ésta, será la influencia que supone lo industrial y la tecnología. Si ahora hay que pensar en la vivienda, esto debe realizarse a través del prisma la industria y la tecnología, luego de la máquina. La vivienda será la *machine à habiter*. El viaje lecorbusieriano por la arquitectura recorrerá el palacio, el templo, la casa y la máquina para llegar a través de ello a descubrir los tipos, aquellos objetos seleccionados entre los que queda establecida esa asociación fatal. O dicho de otro modo, a través de esa asociación fatal entre los objetos seremos capaces de reconocerlos y, a través de este reconocimiento, los ojos que sepan ver reconocerán el orden, que habla de libertad. Porque para Le Corbusier, reconocer el orden es sentirse libre. Y ello se produce a través de la fuerza desencadenante que supone la *relación*, el *entre*. Ese modelo de la casa como máquina de habitar lo proporciona Le Corbusier por primera vez en el número 13 de su revista *L'Esprit Nouveau*, aunque encontramos precedentes en 1853 a través del personaje Adolphe Lance como nos ilustra Juan José Lahuerta.³⁷ Adolphe Lance asocia la máquina a la vivienda como resultado del análisis que, a partir de la segunda mitad del s XIX, se está llevando a cabo respecto a las características y potencialidades de la vivienda obrera. A esto hay que añadir que es justamente el modelo del taylorismo que se ha venido utilizado en la industria de la Primera Gran Guerra el que se va a implantar en la producción tras el armisticio. Por eso, el entendimiento fordiano de que es además fundamental mejorar las condiciones de vivienda, salario y horario laboral de los trabajadores para aumentar el consumo, es base fundamental para fomentar el modelo económico capitalista tras la guerra.

Pero también hay un carácter social. La secuencia templo-palacio-casa obedece a la idea de 'dar a una sociedad nueva las casas adecuadas' como señala Le Corbusier en su *¿Dónde está la arquitectura?* Para ello hay que abandonar la preocupación por el templo o el palacio, superándolos podríamos decir. Y para ello se debe investigar el tipo de casa adecuada *d'aujourd'hui* a través de su contenido, de su dimensión, de su distribución. La investigación y el estudio de lo propio en cuanto a *Contenido, Dimensión y Distribución* desembocarán en el desarrollo de una célula para el hombre de la época. Programa, tamaño y

³⁶ Le Corbusier. *L'Esprit Nouveau en Architecture* publicado en *Almanach d'Architecture Moderne*. Paris 1925 y recogido en Le Corbusier. *El espíritu nuevo en arquitectura* en Colección de Arquitectura n 7, Colegio Oficial de Aparejadores de Murcia, Murcia, 1983.

³⁷ Lahuerta, Juan José, *El año de Stuttgart*, recogido en Roth, Alfred, *Dos Casas de Le Corbusier y Jeanneret*, Op. Cit.

organización anuncian la nueva célula. En este modelo no hay concesiones hacia el lugar o hacia la forma, porque la célula es internacional y porque se han eliminado las concesiones formales (cornisas, frontones, etc.). Ya no estamos ni ante un palacio ni ante un templo, recordemos, y además mediante los *pilotis* podemos posarnos en cualquier territorio.

Esa nueva célula, *machine à habiter*, en la que se parte de cero, debe contemplar que *habitar* es tanto entrar, comer, dormir, como pensar, regocijarse, leer, escuchar música, esto es deleitarse. Lo útil y lo inútil. Porque 'el arte es inseparable de la acción humana...' Porque 'el arte es un manifiesto individual de libertad, de opción personal, a través del arte el hombre existe: 'se siente existir'".

Por eso la satisfacción del tipo de vivienda del hombre como *machine à habiter* contempla tanto la esfera de lo racional, de lo puramente funcional junto con la del lirismo, la del puro deleite. Desde la razón y la lírica por medio de la búsqueda de la técnica pura es como llega Le Corbusier al establecimiento de los cinco puntos.³⁸

Y será cuando defienda su punto relativo a la *fenêtre en longueur* donde nos encontremos la observación de que justamente lo que define la historia de la arquitectura será el modo de conformar los elementos que relacionan el interior con el exterior:

Toda la historia de la arquitectura gira exclusivamente en torno a los huecos en las paredes. El hormigón armado introduce de repente, a través de la ventana alargada, la posibilidad de máxima iluminación.³⁹

Los elementos que ligan interior y exterior en la caja cúbica de la casa serán los huecos, huecos que tradicionalmente han conformado puertas y ventanas. La amplitud de esos huecos va ligada a la técnica. El sistema adintelado recibió un empujón cuando, mediante la técnica, el hombre descubre el sistema del arco. Con el arco se pueden conformar huecos mayores, sólo su desarrollo queda limitado por la altura de los pisos, la otra opción es la secuencia de huecos adintelados con la proliferación de maineles de soporte del dintel. Pero esto, según Le Corbusier, cambia radicalmente con las prestaciones del hormigón. Con el hormigón la fachada es liberada y, con ello, se libera la relación entre interior y exterior de la tiranía de las posibilidades que la técnica ofrece. Ahora la luz ya no depende del dintel de cerramiento sino exclusivamente de la luz estructural. La arquitectura, al descomponerse en esqueleto y piel, permite una amplitud en

³⁸ Cinco puntos que en el caso del artículo ¿Dónde está la arquitectura? serán seis en los que incluye la eliminación de cornisas que después suprimirá. La secuencia aparición de dichos puntos en las publicaciones será la siguiente:

-La terraza jardín en *Almanach d'Architecture moderne* (CRès y Cle, edit)

-Los pilotis en *Calendrier d'Architecture*

-Ventana corrida en *Petit Contribution. Appel aux industriels*.

-Supresión de cornisas en Conferencia en la Sorbone en 1924 en *El espíritu nuevo en arquitectura*.

-Planta libre en *L'Architecture Vivante* (Morancé, edit)

-Fachada libre en *L'Architecture Vivante*, verano 1927

³⁹ Le Corbusier, ¿Dónde está la arquitectura? recogido en Roth, Alfred, *Dos Casas de Le Corbusier y Jeanneret*, Op. Cit. p 39.

sus huecos solo limitada al avance estructural. Y con ello, el elemento definidor, el *intermedio*, juega apoyado por la luz a definir nuevas formas espaciales y nuevas percepciones. La luz baña la arquitectura generando nuevos juegos. Ahora puede entrar rasante al plano perpendicular de fachada. Ahora ya no entra limitada al encuadre de un marco que, como un cuadro figurativo, encierre el espacio ilusorio del plano esta vez conformado directamente por el natural. Ahora podemos prescindir de los enmarcados de la misma manera que se prescinde del claroscuro característico del contraluz, porque podemos evitar los planos contra la luz, los sombreados frente a los iluminados. La luz entra a raudales sin obstrucción y no vemos el negativo de su inexistencia, de su contraportada. Y la luz será la que nos vaya abriendo el camino en el recorrido de la nueva arquitectura propuesta por Le Corbusier, la luz va animando nuestra *promenade*, como señala ampliamente en su libro *Precisiones*⁴⁰.

Así la máquina de habitar será un modelo que opere tanto en la escala de lo social como en la de lo formal. Se debe eliminar lo decorativo superfluo que muchas veces, como había señalado Perret, solo se utiliza para enmascarar defectos de construcción. Se debe volver la mirada a esa limpieza característica que, según Le Corbusier se encuentra, en los modelos de la tradición mediterránea, en el mundo griego, por ejemplo. Si algo le ha enseñado el Partenón a Le Corbusier es, entre otras cosas, esa sobriedad y limpieza en la que sólo encontramos lo fundamental, lo imprescindible, lo que construye, los elementos seleccionados y basamentales. Y esa selección se obra a través de la búsqueda del tipo, el tipo de función, el tipo de necesidad, el tipo de emoción. Un planteamiento que ya encontrábamos en el purismo en la búsqueda de la universalización de todo.⁴¹ El mensaje que ya lanzaba en este sentido en 1923 y que lo resumía en *Vers une architecture*⁴² con la proclama 'Arquitectura o Revolución', lo recupera en septiembre de 1935 en *L'Architecture d'Aujourd'hui* donde de nuevo realizará un alegato en este sentido.

Esa selección que proporciona la máquina debe ser eficaz pero al mismo tiempo debe realizarse desde el sentimiento de lo plástico. Porque Le Corbusier siempre defenderá el carácter artístico implícito en la arquitectura. La arquitectura a pesar de las cuestiones utilitarias es arte por el simple hecho, realidad para él, de que la arquitectura es una pura creación del espíritu: 'Voilà l'architecture. L'art est ici'. Y justo la arquitectura para Le Corbusier es la que va a desempeñar esa función de conexión, es decir, es a través de la arquitectura, como mediadora, que podemos entender lo que el arte pueda ser:

⁴⁰ Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit. pp 56-57.

⁴¹ Como señalaba el propio Le Corbusier en el prólogo a la segunda edición de su publicación *Vers une architecture* de 1924.

⁴² El título original que manejaba Le Corbusier para ese libro era *Arquitectura o Revolución*. El origen del título *Vers une architecture* proviene de un ensayo que publica el arquitecto checo Jának PAVEL en 1910 titulado *Od moderní architektury k architektu e* (*De l'architecture moderne vers l'architecture*) quien estudia con Otto Wagner en 1906 y funda el movimiento denominado rondicubismo.

L'oeuvre d'art y trouvera son atmosphère...Et qui réalisera cette atmosphère, si non l'architecture dont la fin est de créer des rapports?

Y *rapport* es vínculo, es razón, es *relación*. El fin de la arquitectura será pues crear dichos vínculos. Y la imagen que usa Le Corbusier es esa difusa de lo atmosférico, no se trata de una cosa clara y nítida, sino algo de límites difusos, algo en el que la creación de *relaciones*, porque precisamente no es fija sino dinámica, sólo es factible en el ámbito difuso de lo atmosférico. En la borrosidad de sus límites es donde la arquitectura como mediadora, como intermediaria, genera, crea, las relaciones entre obra y arte. Pero ¿cómo? Por medio de la creación plástica, por medio de la composición con la intención de conmover, de emocionar, de generar lirismo.

En el ámbito creativo, Le Corbusier ha desarrollado de uno u otro modo lo que proponía en su *Vers une architecture* en lo referente al ámbito residencial unifamiliar. La arquitectura debe aunarse a la revolución, como parecía dejar entrever el primer título de *Vers une architecture* escrito y firmado junto a Saugnier, recordemos el seudónimo de Ozenfant. Le Corbusier ya ha realizado la propaganda de sus principios acerca de la revolución doméstica en su propuesta de Pabellón de *L'Esprit Nouveau*⁴³ en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, fecha en la que a su vez escribe su texto *El Arte Decorativo de Hoy*, donde entierra definitivamente a Jeanneret dando vida a Le Corbusier. Ya ha podido realizar materialmente sus propuestas para la burguesía parisina en la periferia de París en varias viviendas unifamiliares (Ozenfant, La Roche-Jeanneret, Vaucresson, Stein-de Monzie, Meyer, Planeix, Church, Ternisien, Cook, Saboya, etc). Luego entonces, debemos esperar ver concentradas todas esas ideas en los pocos bocetos que nos muestra para su casa. A través de aquel cubo luminoso.

Cubo para su casa, su *domus*. Y lo relativo a la *domus* es lo doméstico, como también es el habitar del hombre, ese habitar que como habitación es *raum* para Loos. Y en ese habitar comienza la revolución en las artes decorativas presentes en todas las facetas del ámbito doméstico y por ende del ámbito humano. Por ello es tan importante, porque lo doméstico recoge la esfera de lo social. La revolución en lo doméstico va a implicar lo social y por ello la revolución de la vivienda a través de la arquitectura supondrá una revolución social que arranca con esa lucha de un espíritu nuevo. Lo social que representa a todos y cada uno de los individuos. Cuando en 1925, con motivo de la Exposición de Artes

⁴³ El término espíritu nuevo lo utiliza Jean Coucteau en 1917 en el programa para el ballet titulado *Parade et l'esprit nouveau*. Ese mismo año el 26 de septiembre con la guerra de por medio será Guillaume Apollinaire quien impartirá una conferencia a la que dará por título *L'esprit nouveau et les poètes*. No dejan de ser rémoras del uso del término nuevo asociado al arte. Aquí sin embargo vinculándose al término espíritu nos llegan reminiscencias de lo temporal asociado al espíritu, al *zeitgeist*. Así también desde el ámbito del surrealismo y el dadá se acude al término y será André Breton quien invitará a Tristan Tzara a realizar una colaboración para su publicación *Littérature* a principios de 1919 a fin de evidenciar el 'nuevo espíritu' por el que estaban luchando. Tras esto el dúo Le Corbusier- Ozenfant abanderarán el término al usarlo como título de su revista. El primer número aparecerá en 1923.

Decorativas de París, a Le Corbusier se le invita a mostrar la casa del arquitecto, él contestará:

¿Por qué de un arquitecto? Mi casa es la de todo el mundo, de no importa quién; es la casa de un hombre educado que vive su tiempo.⁴⁴

Un habitar que como hemos visto en Benjamin representa, en el estuche que configura la *machine à habiter*, las huellas que el individuo nos va mostrando de su actividad, porque para Benjamin habitar se corresponde con ese ir dejando huellas, irse mostrando, trazando, en el contenedor que resulta el estuche habitacional, las huellas. Huellas como trazos. Y ese estuche para corresponderse con el espíritu de los tiempos debe hablar de efectividad, de economía, de organización, pero también de poética. Entre el organismo sostenedor de la técnica, el organismo plástico propio de la arquitectura y el organismo biológico que es toda célula de habitar. Pero debe funcionar, y funcionar precisamente como funciona la maquinaria de un reloj, eso lo sabe bien Le Corbusier. Por ello sus premisas iniciales para su *machine à habiter* deberían contemplar aquellas cuatro razones a, b, c y d que nos propone en *El plano de la casa moderna*, claridad como volumen y como iluminación, protección, una circulación operativa y una adecuada selección.

LAS CASAS DE LE CORBUSIER Y LO INTERMEDIO

El modelo de casa del hombre con espíritu nuevo que adopta Le Corbusier es el del prototipo generado en su *Maison Citrohan* en sus dos versiones. No olvidemos, aquel modelo aprendido de su doble visita a la Cartuja de Ema, en 1907 y en 1911. Todo ello provoca un prototipo que gracias a la resolución del sustento estructural mediante el *modelo Dominó*, permite la disposición libre de la planta, mediante la retirada de los soportes de fachada, la fachada libre, propone el aprovechamiento de la cubierta como jardín, propone la liberación de las ataduras del lugar a la vez que lo deja libre y a disposición, mediante la construcción con *pilotis* y gracias a la estandarización de la industria y derivado de la fachada libre propone su cambio en el modelos de ventana ahora perfectamente modulada, su *fenêtre en longueur*, su particular panorama cinematográfico. En el caso del modelo de los *Immeubles villes*, incorporando en la disposición un giro de noventa grados a aquel prototipo, genera un espacio exterior que hará las veces de la cubierta ajardinada de la *Citrohan*, el jardín suspendido. Todo ello representa un modelo de asociación en serie, una agrupación celular de lo residencial. Su módulo, el *Pabellón del L'Esprit Nouveau*, que construye en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925.

En cualquier caso, como nos señala Tim Benton en su análisis de las villas lecorbuserianas de la segunda década del siglo XX, el estilo de vida del espíritu moderno se configura alrededor de las exigencias de privacidad, libertad, confort y felicidad. El símil que usará Le Corbusier y que lo expresa de forma muy plástica es el de *La coquille de l'escargot*. Entre éste y su *machine à habiter* se resumen sus villas de los años 20. Villas antropocéntricas a escala humana

⁴⁴ Le Corbusier, *El Arte decorativo de Hoy*. Op. Cit. p 130

donde encontramos un universo de lugares encerrados en la interioridad del cubo:

Su modelo de casa es esencialmente antropocéntrico, a escala humana y construido sobre cuestiones puramente humanas. Sus interiores están llenos de "lugares", motores de activación, donde un hombre o una mujer puedan estar de pie, o sentarse, o descansar. Estos lugares se señalan mediante balcones, huecos o salientes en las baldas de hormigón o en las particiones.⁴⁵

Una interioridad que se va abriendo a través de la cubierta ajardinada que vemos en la *Citrohan* o en el jardín suspendido de los *immeubles villes* hasta finalmente la cubierta bajo el palio de la casa del hombre en el *Pabellón de Zurich*. Entre medias podríamos enunciar todas las realidades intermedias de las villas en las que por ejemplo la *La Roche-Jeanneret*, la *Stein-de Monzie*, la *Baizeau*, o la *Saboya* serán las más ambiciosas. Pero a esa intermedieidad espacial no se renunciará ni en el caso de las asociación de viviendas en bloque, ya sea en la propuesta de la *Wanner* como en la realidad construida de la *Clarté* en Ginebra o en los diversos ejemplos de las *Unite d'habitation*. Un intermedio que refleja esa querencia moderna por la naturaleza, por el aire libre. Algo que a su vez derivará en acontecimientos técnicos y plásticos.

Ese sentido de lo intermedio de la arquitectura lo encontramos en todo el desarrollo que Le Corbusier nos propone para el elemento de conexión entre interior y exterior. Pero debemos tener en cuenta lo que señala Le Corbusier en *El arte decorativo de hoy* respecto de la casa: 'La casa es una caja en la que se abren puertas y ventanas'. La panoplia de *fenêtre en longueur*, *pan-de-verre*, *aireateurs*, *oscillateur*, *brise soleil*, o incluso sus grandes puertas pivotantes nos hablan del interés porque en ese *limes* entre interior y exterior, el elemento que nos encontremos defina espacio, lo cualifique. Y así será con los enmarcados del exterior que nos recordarán a las vistas desde la cubierta a cubierto del trasatlántico, a veces vidriadas a veces no, en un juego ambiguo entre interior y exterior. O a través de las enormes puertas pivotantes extendiendo el ámbito del umbral propio del acceso por ejemplo, entre muchísimos otros, en la casa *Sarabhai* en la India. O la plasticidad que supone la incorporación de los *brise soleil*, y antes los *murs neutralisants*, generando una profundidad en los límites clásicos del edificio potenciada por el contrapunto de luz y sombra logrado. Si la *logia*, o si preferimos el *περιστυλος* (*peristylum*), podemos considerarlo, en el ámbito europeo, un recurso eminentemente mediterráneo, que con el tiempo vamos a encontrar en ambientes más exóticos, tanto en Oriente, como en la India, Sudamérica o África, condicionados posiblemente en todos los casos por fundamentos climatológicos⁴⁶, podemos decir que esa *intermedieidad* es-

⁴⁵ Benton, Tim, *The villes of Le Corbusier 1920-1930*. Yale University Press, New Haven, 1987, p 9. 'His model house was essentially anthropocentric, scaled to human dimensions and constructed around essentially human incidents. His interiors are full of "places", points of command, where a man or woman is meant to stand, or sit, or lie. These places are marked with balconies, indentations or projections in the concrete shelves or partition walls'.

⁴⁶ El *engawa* japonés responde, entre otras cosas, no sólo al concepto de *ma*, sino al clima lluvioso de Japón y a la ganancia superficial que supone esta estancia intermedia en ciertas épocas del año.

pacial de la *loggia*, el *peristilo* o el *engawa* es otro ingrediente más a considerar en el quebrantamiento de la caja constructiva y la explosión del cubo. Esto lo podemos considerar como uno de los factores que influyan en el viaje que encontramos en Le Corbusier. Aquel viaje que le conduce desde su profundo cartesianismo inicial al abrazo de la cuarta dimensión a través de su defensa del *l'espace indicible*, que veremos más adelante Y así, la pretendida preponderancia de la unidad frente a las partes representada por la imagen cúbica encerrando un universo en su interior, concentrando todo un exterior en su seno, irá dando paso a un sentido de unidad respecto de las artes, y el cubo irá abriéndose como demanda la concepción espacial de lo *indicible* para generar una sensación de que efectivamente todo exterior será realmente un interior, o de otro modo, el exterior sea lo que nos encontremos paradójicamente como un interior.

Y por eso es natural que Le Corbusier como arquitecto jugador con la luz, recordemos, juegue también entre el interior y el exterior, como vemos en la propuesta que le hará a Mme Meyer para su residencia:

Tras la piscina y los cuartos de servicio usted podría desayunar....Desde el *boudoir*, puede acceder a la cubierta sin tejas o pizarra, sino con solárium y piscina con hierba creciendo entre las losas del pavimento. Por encima, el cielo. Con las paredes envolventes, nadie puede verla. Al atardecer puede mirar las estrellas y la masa de árboles del Folie St James. Como un Robinson (al lado del Sena), más que como en las pinturas de Carpaccio. Un *divertimento*...No es en absoluto un jardín al estilo francés sino un bosque salvaje en donde, gracias a los altos árboles del Park St James, puede imaginarse lejos de París⁴⁷

Casi como si estuviéramos en las villas de retiro del Lazio romano contemplando la campiña, el sueño virgiliano nos persigue. Sueño que persiguieron también las villas palladianas en su momento. Esa conexión con la naturaleza que Le Corbusier ofrece a la burguesía y a los artistas parisinos en la periferia urbana de la gran ciudad que es París. Pero nos avisa, no a la manera *quattrocentista* de los cuadros de Vittore Carpaccio, contemplando un racionalista jardín francés, sino con el espíritu intrépido de un Robinson asomándose a la espontánea naturaleza plástica que nos envuelve.

Entre los clientes artistas vamos a encontrar al pintor Ozenfant, a los escultores Lipchitz y Miestchaninoff, al músico Ternisien y al pintor diletante Planeix. Podemos imaginar que el programa para sus viviendas-atelier, aunque con matices, puede ser el representado en el proyecto de casa para artistas del 1922 o el de casa para artesanos del 1924. En el caso de Ozenfant compañero en

⁴⁷ Op. cit. Benton, Tim, The villas of Le Corbusier 1920-1930 p 143-44: 'Behind the swimming pool and service rooms, you would take breakfast...From the boudoir, you have gone up into a roof with neither slates nor tiles, but a solarium and swimming pool with grass growing between the paving slabs. Above you is the sky. With the surroundings walls, no one could see you. In the evening you would see the stars and the sombre mass of the trees in the Folie St. James. Like Robinson (nearby on the Seine), rather than like Carpaccio's paintings. A divertissement...This is not at all like a garden in the French style but a wild wood where, thanks to the tall trees of the Park St. James, you could imagine yourself far from Paris'.

ciernes de la época purista. Los Ternesíes, contactarán con Le Corbusier impresionados por su conferencia de 1923 en la Sorbona donde Le Corbusier lanza al aire aquel *Ou est l'architecture?* Con Lipchitz Le Corbusier había pasado un descanso estival en Bretaña y compartían el asesoramiento en compras al coleccionista Raoul La Roche.

En cualquier caso en todos ellos encontraremos una invariante funcional, aquella que determina que el modelo residencial debe contener en su seno el espacio para el trabajo, el *atelier*. Esto generará una condición dual. Condición dual, dialéctica, que atrae la mente de Le Corbusier, ya lo hemos visto. Si seguimos la secuencia de todas estas propuestas podemos encontrar en todas ellas esa dialéctica entre el espacio de trabajo y el espacio residencial. Y en este caso, en el de las viviendas para artistas, el espacio de trabajo será el que contendrá el esquema que en sus otras villas era propio del estar. Aquel esquema que proponía un estar a doble altura con un espacio más recogido para comedor y un altillo superior como dormitorio. En el caso de los *atelier* para artistas indefectiblemente encontraremos esa típica sección lecorbuseriana, raptada de la célula habitacional de la cartuja de Ema, según muchos, aunque otros contemplan otras referencias, ya lo veremos.

Se muestran a continuación una secuencia de figuras en donde a través de la planta o la sección podemos constatar lo dicho. **Figs. 16,17,18,19,20.**

Publicación de *Ma maison*

Lo que resulta llamativo es que habiendo realizado los bocetos a bordo de *Massilia* en 1929, como el propio Le Corbusier nos cuenta en el Volumen 3 de sus *Oeuvre Complète*, la publicación de la obra no se adecuaba a su cronología, esto es, no es publicada en el bloque correspondiente a ese año de 1929, frontera entre el volumen 1 y 2 de su *Oeuvre* sino que la publicará en el Volumen 3 antes citado. Volumen que comprende su obra entre 1934 y 1938. Allí aparecerá dentro de un apartado titulado *Petites Maisons* junto a otras obras residenciales de 1935. Figuran entre ellas, su *Maison de week-end*, su *Maison aux Mathes* y su *Plans pour la résidence du président d'un collège près Chicago*. Nos preguntamos por el motivo de esta cuestión.

Si nos fijamos más detenidamente, en la página dedicada a *Ma maison*, además del texto en el que realiza una encendida defensa de los materiales estándar a través de las imágenes de la *Maison de Week-end* ya construida que figuran en la página precedente, aparece un escueto párrafo referido a *Ma Maison* redactado telegráficamente:

Croquis realizado a bordo del *Massilia*, en ruta hacia Buenos Aires. Un atelier cuadrado, iluminado por el sistema de bóvedas del sistema Freyssinet; al otro lado del vestíbulo común, el *corp de logis*.

Esta concepción implicando un terreno libre en la periferia, encontró inconscientemente una solución para el equipamiento de las plantas 7 y 8 del inmueble de Porte Molitor (Ver Volumen 2 *Oeuvre Complète*)⁴⁸

⁴⁸ Le Corbusier, *Oeuvre Complète* Volume 23 'Croquis fait à bord du "Massilia", en route pour Buenos Aires. Un atelier carré, éclairé par les voûtes système Freyssinet; de l'autre côté d'un vesti-

Si hacemos cálculos, dado que su primera conferencia en Buenos Aires la realiza el 3 de octubre de 1929 y que su llegada al puerto de Buenos Aires se produce de noche, lo razonable es pensar que llegara el día 1 de octubre de 1929. Como el viaje ha durado, según el mismo informa, 14 días, su salida del puerto de Burdeos debió de producirse el 18 de septiembre de 1929. Luego su estancia a bordo del *Massilia* debió de ser entre esos días.

Inexplicablemente algo que se dibuja entre el 18 de septiembre y el 1 de octubre de 1929, fechas en las que está a bordo del *Massilia*, lo publica en el volumen 3 de su *Oeuvre Complète* junto a obras de 1935 y en su pie de página remite al volumen anterior, el Volumen 2, en el que aparece su propuesta para el apartamento de Porte Molitor que se concibe a partir del encargo de 1931 y se construye en 1933.

La pregunta es porqué se publica en ese lugar y porqué la referencia a Porte Molitor. Intentaremos contestar a ello.

Vamos a reflexionar por una parte respecto a la posible razón de su aparición justamente en ese momento de la publicación y por otro sobre lo allí publicado.

Respecto a lo primero, Le Corbusier parece entender que sus bocetos de *Ma maison* son más congruentes apareciendo en esta situación que efectivamente correspondiéndose con sus obras contemporáneas. Pero, ¿por qué? Nuestra opinión es como sigue. Si analizamos someramente cada caso, podríamos realizar las siguientes observaciones. Respecto a su *Maison de week-end*, de su planta podemos extraer algunas coincidencias: una composición en base a un rectángulo casi cuadrado dividido en cuatro partes con un pilar central en el que se desarrolla la sala, al que se añaden en las esquinas enfrentadas otras dos piezas, una para cocina y otra para dormitorio. El pilar central recoge el corazón de la casa, la chimenea. Y respecto a su cubierta vemos que se resuelve mediante el recurso a la concavidad, una sucesión de bóvedas de cañón muy rebajadas y de sección variable. Respecto a *Plans pour la résidence du président d'un collège près Chicago*, estamos ante una propuesta compuesta volumétricamente por dos prismas superpuestos girados en planta uno respecto al otro 90 grados. La asociación que encontramos la hallamos en el prisma que compone la pieza del área de la sala, que tiene ciertas similitudes con el prisma del volumen del *corp de logis* en el caso de *Ma maison*. Finalmente aparece la *Maison aux Mathes* cuya asociación la hacemos más desde el lado de la memoria de su viaje a Sudamérica. Recordemos que en su viaje, además, de los bocetos que realiza en el *Massilia* para su *Ma maison*, realiza unos primeros bocetos para el encargo que allí firma para la *Casa Errázuriz*. Desde nuestro punto de vista, la *Maison aux Mathes* quizás tuviera más que ver con aquella asociación. Un solar apartado, sencillez constructiva y recursos a materiales tradicionales de la zona, aunque la estandarización defendida en la antesala del bloque aquí se aplica a la composición de sus *pan de verre* que articulan las fachadas de los dormitorios incorporando la iluminación, la ventilación y las vistas. Por otra parte, esta asociación subconsciente con la *Casa Errázuriz* nos permite encontrar

bule commun, le corp de logis.

Cette conception, impliquant un terrain libre en banlieue, a trouvé inconsciemment a solution dans l'équipement des 7° y 8° étages de l'immeuble Porte Molitor en 1932 (Voir tome II Oeuvres Complètes)

Fig. 16 (izquierda). Le Corbusier, *Maison d'Artiste*, 1922.

Fig. 17 (derecha). Le Corbusier, *Maison Ozenfant*, 1923.

Fig. 18 (arriba). Le Corbusier, *Maison d'artisans*, 1924.

Fig. 19 (arriba derecha). Le Corbusier, *Maison Ternisien*, 1925.

Fig. 20 (derecha). Le Corbusier, *Maison Planeix*, 1927.

Fig. 21. De arriba abajo y de izda. A dcha.:
Paginas 130-131 Le Corbusier, *Oeuvre
Complète Volume 3 · 1934-1938*; Le Corbusier,
Une maison de Week-end en banlieue de Paris,
1935, Planta; Le Corbusier, *Résidence du prési-
dent d'un collège près Chicago*, 1935, Vista; Le
Corbusier, *Maison aux Mathes (Océan)*, 1925,
Vista, Detalle de bocetos preliminares para la
Casa Errázuriz, 1929, Fondation Le Corbusier.

Fig. 22 (derecha). Arriba: Publicación de
Ma maison en Movimento Brasileiro, diciem-
bre 1929; Abajo: Publicación e *Ma maison*
en *Oeuvre Complète Volumen 3 1934-38*.

otra coincidencia posible. Si nos fijamos en esos primeros croquis de la *Casa Errázuriz* podemos observar en la sección una sucesión de planos inclinados que algo tienen que ver con la sección del *atelier* de *Ma maison*. Aunque aventurado, ahí lo dejamos. **Fig. 21.**

Pero no será la primera vez que los bocetos aparezcan publicados, porque ya en su primer viaje a Sudamérica aparecerán, como hemos visto, en la prensa brasileña en el número de diciembre de 1929 de *Movimento Brasileiro*, como ejemplo de casa moderna.

Por tanto respecto a su publicación, tenemos una contemporánea a su concepción, si esta fue en septiembre de 1929, se publica como vemos en diciembre de 1929 el boceto que ya hemos visto, la otra extemporánea en 1935. **Fig. 22.**

El dibujo de *Ma maison*

Decíamos antes que íbamos a reflexionar no sólo sobre la fecha de publicación sino sobre el contenido de lo publicado. Y respecto a esto también hay que hacer alguna apreciación. En la *Oeuvre Complète* lo que Le Corbusier publica es un conjunto de tres axonometrías, una sección y una planta. Todo ello en boceto. Pero no son los únicos dibujos de *Ma maison* existentes. Como podemos ver en la Figura 23, además de los bocetos que se publican en la *Oeuvre Complète* y en la revista *Movimento Brasileiro*, existe otro boceto de trabajo, el numerado FLC 33415 que contempla una planta y una sección. Este boceto, intuimos, que ha podido ser el previo a la planta y la sección que se publican en la *Oeuvre*. Es decir, la secuencia puede haber sido como sigue. La primera etapa de boceto se correspondería con lo que aparece en la lámina numerada FLC 33415, una planta y una sección. En ella aparecen unos tachones que parece que se corrigen en la planta y la sección que aparecen en la *Oeuvre*, luego estos bocetos son posteriores. Si la planta y la sección organizan la arquitectura, debemos entender que estos documentos fueron previos al dibujo de las axonometrías que vendría después. No obstante la numeración de las láminas y el baile de posibilidades de la envolvente podrían indicar lo contrario. Lo que sí está claro es que ese boceto posee fecha de 26 de septiembre de 1929. Por el tipo de dibujo, parece que la secuencia del documento numerado FLC 33414 con las tres axonométricas debió de producirse antes que el dibujo cuya numeración además es posterior, el FLC 33413. Este último más detallado en algunos aspectos, aunque otros parece que se han olvidado. Además debemos pensar que este boceto está firmado por Le Corbusier ya en Río de Janeiro adonde llegó después, porque si recordamos, la secuencia de su viaje le lleva primero desde Burdeos a Buenos Aires en el *Massilia*, y después en el *SS Giulio Cesare* viaja a Río de Janeiro. Los documentos existentes aparecen en la **Fig 23.**

Con estas apreciaciones temporales en la cabeza podemos seguir el proceso de pensamiento del arquitecto de forma más adecuada.

Finalmente nuestra propuesta de proceso es la siguiente. Le Corbusier comienza pensando su casa sorprendentemente en axonométrica. Lo ha aprendido de Choisy y estamos ante un artista eminentemente plástico por lo que tiene la suficiente destreza para concebir la volumetría. Cosa que entendemos hace en paralelo con el desarrollo de la planta. Además debemos recordar que siempre ha defendido que sus propuestas se geminan durante mucho tiempo

1929. «Ma maison»

Croquis fait à bord du «Massilia», en route pour Buenos Aires. Un atelier carré, éclairé par les vitres système Freyssinet; de l'autre côté d'un vestibule commun, le corps de logis. Cette conception, impliquant un terrain libre en banlieue, a trouvé inconsciemment sa solution dans l'équipement des 7^e et 8^e étages de l'immeuble Porte Molitor en 1932 (voir tome II Œuvres complètes).

131

Fig. 23. A la izquierda: Le Corbusier, secuencia de láminas conteniendo de arriba abajo: FLC 33414 con tres axonómicas, FLC 33415 con una planta y una sección y FLC con una axonómica con la torre Eiffel; a la derecha, Le Corbusier, Ma maison tal como se publica en al Oeuvre Complète Vol 3 1934-38.

en su mente, la cual parece que trabaja inconscientemente hasta que de repente un día, *ieureka!*, aparece la idea que es plasmada mediante el dibujo. Dibujo de trabajo. Todo esto tiene sus consecuencias. A saber. Si comienza por la axonometría, confirma su apreciación de que la arquitectura es el juego de los volúmenes bajo la luz, porque el motor de activación parece que se ha encendido justamente a través de ese entendimiento de la arquitectura como volúmenes. Algo por otra parte y, aunque le pese, muy clásico. Algo más ligado al entendimiento decimonónico de la arquitectura como volumen más que como espacio. En su descargo podemos decir que, en paralelo, ha debido de pensar la planta para así concebir su arquitectura como el defiende, desde el interior hacia el exterior. Y parece que es cuando realiza la sección cuando de repente *Voilà! C'est l'architecture!* Su arquitectura se manifiesta, lo que signa mediante un círculo marcando que esa es la sección. Confirmándolo. Después ya se matizará. Unos días después realiza el boceto en Río, el cual ya respecto a la planta es incongruente y ello puede ser debido a que lo haya hecho de memoria sin los bocetos anteriores presentes. Finalmente, se pasa a limpio la planta y la sección y estas serán las que aparezcan en la *Oeuvre*.

Después de estas hipótesis, que son desde luego solo eso, hipótesis, vamos a analizar cada uno de los dibujos. **Fig. 24.**

FLC 33414. Si analizamos el conjunto de las tres axonometrías, el esquema dual característico de Le Corbusier es claro. En este caso es evidente que hay un volumen reservado para el *atelier* y otro para el *corp de logis*. Un modelo que, como ya hemos visto, lo ha utilizado insistentemente en sus casas para artistas. Aquí la singularidad radica en que ahora las áreas adquieren una presencia volumétrica independiente. Y lo que los liga será el núcleo de comunicaciones, la conexión horizontal entre ambas piezas junto con la conexión vertical que da acceso a la terraza ajardinada que, por supuesto, tiene la vivienda. Pieza de la vivienda para la que Le Corbusier nos presenta varias posibilidades. No lo tiene claro. Así como el volumen del *atelier* se dibuja contundentemente igual en todas las vistas, un prisma de base cuadrada con una modulación en cubierta, de nuevo, en torno a cuartos de cuadrado sobre los que se disponen unos conoides. El perímetro del muro del prisma se mantiene a la misma altura salvo en el lateral que se adosa a la pieza intermedia de comunicaciones, en el que es más elevado. Podemos estimar que si la altura de ese muro perimetral es de unos Am, ese muro sobreelevado pueda alcanzar los 1,618Am (manteniendo una proporción áurea tan querida por Le Corbusier). Los conoides dispondrán de un plano inclinado en el que se ubicarán los lucernarios que iluminen cenitalmente el *atelier*. Este sistema Freyssinet que nos indica en la *Oeuvre*. Desde nuestro punto de vista, estos lucernarios estarían orientados a Norte para obtener una iluminación más neutra y menos cambiante en el *atelier*. Y así posibilitar la orientación a mediodía del lado largo del *corp de logis*. Y un último detalle. En una de las axonometrías, en la esquina diametralmente opuesta a la del acceso al conjunto aparece una línea vertical en el paramento del prisma del *atelier*. Si nos fijamos en la planta, ahí está presente ese hueco que conectaría directamente el *atelier* con el exterior, una puerta de servicio del *atelier* es entonces lo que traza aquella línea de la axonométrica.

Decíamos que se trata de una concepción dialéctica. La otra pieza la conforma el prisma del *corp de logis*. Y en éste es en donde el arquitecto parece

Fig. 24. Le Corbusier, Dibujos
Ma maison FLC33414.

más dubitativo. En la axonométrica que aparece más a la derecha la solución parece contemplar una propuesta sobre *pilotis*. Esta opción no vuelve a aparecer más en ninguno de los documentos. Pensamos que hubiera constituido una solución demasiado ambiciosa para la vivienda. Además, si reflexionamos, conduciría a una especie de fuera de escala. Nos explicamos. Si aceptamos la pieza de la vivienda sobre *pilotis*, debemos implementar la altura en una planta más. Podríamos, sólo para seguir la reflexión, proponer una altura bruta de 3m por nivel, a sabiendas de que este redondeo bruto no contempla la precisión de las medidas lecorbuserianas, aunque también es verdad que todavía no se ha formulado el 226. Pues bien, un somero cálculo nos indicaría que para la secuencia de la vivienda precisaríamos 3m para la planta sobre *pilotis*, 3 m para la vivienda y 1 m para el peto de cubierta. Pongamos 7m para todo. Esto implica que nuestro anterior muro del *atelier* que habíamos estimado en unos posible 4,85m (partiendo de esta base de 3m por altura), tendría entonces esos 7m. Por consiguiente, el muro perimetral ahora tendría unos 4,35m si mantenemos la proporción anterior. Si nos vamos ahora a la sección, en ella, una altura perimetral de 4,35 demandaría una luz entre apoyos, a tenor de la proporción de la sección de unos 7m, lo cual para un *atelier* de estas características quizás sea excesivo. Entendemos que por ello se desestima, consolidándose la otra opción, la del prisma que se posa completamente sobre el suelo. Dicho prisma, en esta secuencia, propone una fachada, que preveíamos antes pudiera estar orientada a mediodía resuelta como un gran *pan de verre*. Un prisma habitacional entonces, que ya deja colarse todo el interior dentro. **Fig. 25.**

La composición se completa con el espacio entre las piezas. Según apreciamos en las axonométricas del documento que estamos analizando el FLC 33414, en este caso, en todas queda claro que es justo entre las dos piezas por las que se produce el acceso al conjunto. En todas las axonométricas la plataforma de solado del acceso se prolonga invitándonos a entrar. En las de la izquierda mostrando su límite, en la de la derecha, quizás previa por lo que comentábamos antes, podemos ver una vía que, viniendo, se introduce en la vivienda. Vivienda que además se rodea profusamente de vegetación en esa axonométrica. En las otras dos no hay rastro de dicha vegetación en derredor. Es más en las otras dos, la vegetación se lleva a cubierta, la cubierta ajardinada. Cubierta a la que también se accede a través de este ámbito intersticial entre volumen de *atelier* y volumen del *corp de logis*. Como un clip, una marquesina se prolonga hacia la pieza del *corp de logis* para cobijar esa salida a la cubierta. Salida además que se articula con un elemento que se esboza en las dos axonométricas de la izquierda. Quizás una puerta pivotante. Hacia el acceso, esta pieza intersticial traza sobre el dintel del mismo una especie de barandilla. Si recuperamos mentalmente la volumetría de este espacio intersticial, encontraremos que comenzaría teniendo una altura en el acceso, para después envolver el núcleo de escaleras hasta cubierta, lo que sumaría las dos alturas necesarias. Si nos fijáramos en la primera versión de planta, veríamos que en ella el acceso físico se retranquea, por lo que recorreríamos a cubierto un espacio exterior, para luego entrar a una 'torre' que conjuntamente recoge el acceso y la escale-

Fig. 25. Le Corbusier, *Pan de verre* desde el interior, en un apartamento en Río de Janeiro.

Fig. 26. Le Corbusier, *Ma maison*, Planta y Sección, FLC 22415.

ra, torre de doble cuadrado en planta, uno para acceso y otro para la escalera.

Fig. 26.

Vamos ahora con la primera versión de la planta y sección que aparecen en el documento 33415.

Respecto al *atelier*, volvemos a encontrar la disposición sobre un módulo de planta cuadrada que al repetirse conforma otro cuadrado para la planta del *atelier*. Un cuadrado con un apoyo central. Vemos en proyección las trazas de los conoides que solucionan su cubierta. También puede apreciarse claramente la puerta de servicio en la esquina superior izquierda. Y respecto al núcleo de comunicación, parecen observarse dos accesos, uno desde el módulo del vestíbulo, y otro desde el arranque de escaleras, proponiéndose entonces una doble circulación. La sección corrobora la planta. Marca claramente la intención de enfatizar la línea de imposta de los conoides mediante una horizontal rotunda.

Respecto al *corp de logis* vemos que ha suscitado dudas. La disposición en planta parece clara. Hacia adelante el office en fachada, detrás la cocina y después la sala. Y es aquí, a continuación, donde aparecen las dudas. Parece que una primera intención ha sido el colocar la escalera dentro de este prisma de vivienda. Cosa que luego se corrige porque se tacha rotundamente. Lo que sí se aprovecha es la partición, porque debemos intuir que tras ella hacia la fachada se situará, como en el caso de su *Petite maison*, el WC, el dormitorio y el baño. Dormitorio que suponemos quedará entrelazado con la sala, articulándose mediante el equipamiento. Pero esto es una atrevida suposición. Lo que sí se manifiesta nítidamente, es el deseo de que toda la fachada del lado largo sea vidriada. Y por lo que nos ha mostrado en las axonométricas está pensando en un *pan de verre*. Respecto a su relación con el intersticio del acceso se repite la doble circulación prevista en el área del *atelier* y además se añade una puerta de servicio entre exterior y cocina.

Respecto a la sección, corrobora la decisión de colocar la escalera fuera del prisma de la vivienda, aunque ahora, en la sección se ve claramente lo ligado que el núcleo de comunicación queda respecto de la vivienda. Lo que sí matiza la sección es la implantación sobre el terreno. El *atelier* aparece levemente por

Fig. 27. Le Corbusier, *Ma maison*, Axonométrica en París. FLC 33413.

encima del nivel de calle, el suficiente para aislarse convenientemente, unos 30-45cm quizás. Pero la intención para la vivienda parece manifestar una especie de forjado sanitario (60/90cm sobre el suelo). Quizás, además del trasiego de las instalaciones, esté pensando en elevar un poco el nivel del suelo para mejorar las vistas desde la sala, quizás. En la cubierta aparece la marquesina que veíamos en la axonométrica. Y aquí, el muro perimetral de protección de la cubierta se recorta por debajo de ese nivel de la marquesina.

A tenor de estas observaciones, y teniendo en cuenta lo que Le Corbusier recomienda, ha debido de contemplar un módulo A para el *atelier*, otro B para el *corp de logis* y otro C para el núcleo de comunicaciones. Y nos atreveríamos a decir que la relación entre ellos sería como sigue: B sería $2/3A$ y C sería $1/3A$

Fig. 27.

A continuación pasamos a la siguiente secuencia temporal que se corresponde con el dibujo numerado 33413, aquel que firma en Río de Janeiro y que representa una axonométrica del conjunto en París. Aquí se presentan algunos cambios. El fundamental ya lo hemos enunciado, es el posicionarse ya sobre un lugar específico, con vistas a la torre Eiffel. Probablemente ese solar en la periferia que nos narraba en su *Oeuvre*. La reflexión en torno a su emplazamiento ya la hemos hecho. Así que vamos a centrarnos en el resto de aspectos. Marca poderosamente la línea de acceso, la cual se amplía en el punto de encuentro con la *maison*. En este caso la vegetación se incorpora tanto en derredor de la casa como en la cubierta jardín la cual se enfatiza con la trama de su pavimento. Vuelven a aparecer nítidamente la condición dialéctica que le otorgan ambos volúmenes, el del *atelier* con sus conoides y el del *corp de logis*. Ahora parece que el volumen intersticial coge más altura en el nivel de acceso y sigue desarrollando como un clip el desembarco en la terraza. No hay rastro de la puerta de servicio al exterior del *atelier*. Pero quizás, el cambio más sustancial, lo pro-

Fig. 28. Le Corbusier, *Ma maison*, Planta y sección publicadas en *Oeuvre Complète Vol.2 1934-38*.

tagonice el frente corto del volumen del *corp de logis*. Sorprendentemente en esta ocasión se propone como un gran *pan de verre*. **Fig. 28.**

Finalmente, nos encontramos con la planta y sección publicadas en la *Oeuvre* en 1935. En la planta, el área del *atelier* es idéntica a la que analizábamos más arriba. Respecto de la planta del área de vivienda, sólo hay algunos matices diferenciales con respecto a la del documento 33415. El acceso finalmente se ha retranqueado, con lo que el espacio intersticial de comunicación queda reducido a aquel doble cuadrado que compone el vestíbulo y la caja de escalera. El acceso se marca con una puerta pivotante cuya apertura a su vez posesiona el espacio exterior de pavimentación. Se ha eliminado definitivamente el rastro de la escalera en el cuerpo del *corp de logis* y se siguen manteniendo los tres accesos, el de servicio desde el exterior y los dos desde el vestíbulo y cuerpo de escaleras. Lo que se alterna curiosamente es la cocina respecto del office. Ahora a fachada se coloca la cocina y el office detrás. Sigue sin mostrarse el área de dormitorio, WC y baño, aunque como señalábamos antes suponemos una distribución parecida a la solución de su *Petit maison*. Respecto a la sección, hay un detalle importante. En ella, en la parte del *atelier*, aparece una persona, lo cual la dimensiona nítidamente. Se sigue manteniendo la secuencia de tres niveles, la exterior de terreno, la interior del *atelier* un poco por encima (30/45 cm quizás), y la superior de la vivienda de nuevo sobreelevada (60/90cm). Ahora sí nos aparece la vegetación en la sección. Y el paramento del *pan de verre* se lleva uniformemente por todo el recorrido vertical de la fachada del prisma habitacional, lo que parece indicar que se va a mantener la misma disposición de horizontales entre la parte inferior y la parte de cubierta. La diferencia suponemos vendrá dada por la incorporación o no de carpintería. Algo parecido a la *fenêtre en longueur* de su *villa Saboya* pero en este caso en un *pan de verre*. Finalmente el peto de cubierta se lleva en su vertical hasta la cota que coincide con la cara superior del forjado del nivel de salida, quedando el prisma de la vivienda regularmente conformado en todos sus paramentos. Lo cual contiene la implicación de complicar las vistas desde la terraza, por un lado, aunque se genera mayor intimidad por otro. Quizás para compensar lo de las vistas se realice ese 'falso' *pan de verre* en el lateral largo, algo desde luego

novedosos si se hubiera producido en la obra de Le Corbusier. Además aparecen una serie de detalles con implicación constructiva. Nos referimos a la presencia ya de las vías de evacuación de agua en el prisma del *atelier*. A derecha e izquierda de la sección podemos atisbar la presencia de un canalón perimetral, cuyo resalto nos choca un poco porque implicaría la presencia de una horizontal perimetral que no hemos apreciado en ninguna de las axonométricas. En el lateral opuesto también observamos la traza de ese canalón perimetral. Además se observa la pretensión de que el volumen del *atelier* se mantenga independiente estructuralmente respecto del espacio intersticial. Bajo la huella del canalón estaría embebido el muro de este volumen y a partir de ahí otro muro conforma el núcleo de comunicaciones, generándose así una junta constructiva muy adecuada.

Una de las cuestiones más interesantes de la secuencia de documentos es la aparición final de una figura humana en la sección. Este detalle dota de escala a todo el conjunto. Porque sabemos que el individuo tipo de Le Corbusier mide 1,83m de altura. Ello nos sirve para atrevernos con más seguridad a caracterizar las proporciones que más arriba señalábamos. Quizás entonces podamos estimar las medidas del conjunto. Partiendo de esta base nos atrevemos a aventurar que los módulos del *atelier* pueden estar en torno a los 6m de lado, el espacio intersticial que cubriría $1/3$ de esa mitad estaría en los 2m (aunque algo escaso para la escalera de doble tramo que se dibuja) y finalmente la pieza del *corp de logis* tendría una envergadura de $2/3$ sobre la primera medida, la del *atelier*, lo que nos da unos 4m. En la otra dirección teniendo en cuenta que en *atelier* tenemos un doble cuadrado, nos indicaría que estamos en total en una superficie para el *atelier* de cuatro módulos de 6x6, esto es 144 m². Para la pieza de la vivienda, habíamos estimado 4m de frente y los 12 que se alinean con el *atelier*. Esto resulta en una modulación en triple cuadrado para la planta de la vivienda que en total tendría unos 4x 12m, es decir 48m². Respecto al vestíbulo, dos cuadrados de 2x2m resultarían en una superficie de otros 8m². A partir de aquí ya tenemos nuestros datos de dimensionado. Los ponemos en paralelo con aquella lista que Le Corbusier formalizó para su *Petite Maison*, las cifras del dimensionado programático junto con la premisa de las vistas del lugar. Si hacemos caso de la recomendación de Le Corbusier, con estos datos ya podría salir a buscar un solar para su *maison*. **Fig. 29.**

Nosotros además los aprovechamos para aventurar un análisis compositivo, en planta y redibujar la planta y la sección. Contemplamos para ello la intervención de la proporción aurea entre la horizontal de la planta y a vertical de la sección.

Con estos datos sacamos el plano a escala de la figura. **Fig. 30.**

Como hemos podido apreciar, el proyecto para *Ma Maison* concibe una casa mediante una clara presencia dialéctica que se traduce en la aparición de dos piezas rotundas. Una para el *atelier* y otra para la vivienda, piezas que aunque reconocibles, quedan asimismo ligadas por una crujía de comunicación. Así nos encontramos además con una claridad rotunda respecto a la volumetría. El juego dialéctico que hemos visto anteriormente en otras viviendas y que, en aquellos casos se ofrecía bajo el denominador común de una envolvente, ahora se presenta curiosamente de forma dialogada. Un prisma de base rectangular junto a un prisma de base cuadrada. Cubo y Prisma si queremos colindantes. Una

Fig. 29. Le Corbusier, Comparativa entre *Petite maison au bord du Lac* y *Ma Maison*, respecto del condicionante de las vistas y el dimensionado programático de la casa.

Fig. 30. Propuesta de análisis compositivo de la planta de Ma maison; Planta y sección de Ma maison redibujadas por la autora.

sutil tirada de dados, quizás ese tres para la vivienda y el 1 para el *atelier*, que en realidad son 4, cerrando la serie. Lo cuádruple lo encontramos en la planta del *atelier* con la repetición del cuadrado modular hasta cuatro con el pilar central y en la volumetría exterior, con la presencia escultural de los cuatro conoides. La unidad del cubo del atelier la apreciamos a través de la imagen de los paramentos continuos exteriores, apenas rotos por el paso desde la pieza de comunicaciones, y sólo en alguno de los dibujos con una pequeña puerta en un extremo, hacia el jardín. Respecto al corp de logis, al exterior se nos manifiesta claramente como un prisma cuya proporción de planta sería aquella del triple cuadrado, aquí la tirada de dados decíamos nos marca 1-3. Un primer módulo reuniría la cocina y el office, un segundo módulo más abierto y en conexión con la sala, al modo de la *Petite maison*, podemos imaginarnos que contendría el dormitorio y finalmente el tercer módulo la sala.

EL ATELIER Y LOS CONOIDES

Si hacemos un ejercicio de memoria recordaremos que en el caso de su *Petite Maison*, las premisas iniciales eran la presencia del lago, su vista frontal y el soleamiento meridional de la casa, lo que delimita la búsqueda del lugar a la orilla Norte del lago Lemán. Ahora, los condicionantes podrían ser la vista de la torre Eiffel desde el inmueble y el soleamiento meridional de su personal *machine à habiter*. Un *machine à habiter* que como buena arquitectura propia del espíritu nuevo de los tiempos habría de contener todo aquello que preconiza Le Corbusier en la época, o casi todo. Un casa que en su consideración doméstica debe de ser el símbolo de los tiempos. Ya no se trata de construir palacios o templos, recordemos, se trata de concebir lo doméstico con la misma energía y dedicación como antes se trataron aquellas arquitecturas.

Respecto a la maison incipiente, a través de los escasos croquis existentes, lo que se observa es un esquema muy sencillo pero ya estableciendo unos criterios programáticos claros. En planta que recoge un juego dialéctico de cuadrado y rectángulo con una crujía intermedia más estrecha conforman la secuencia de atelier, vivienda y en medio la comunicación. En volumetría sobre el cuadrado cuatro conoides y sobre el rectángulo un prisma. La pieza intermedia cose ambas proveyendo además la marquesina de salida a la cubierta ajardinada sobre el prisma de la vivienda.

Y como en *La Chiménée* ambas piezas como una promesa que encierra todo el exterior en su interior. Pero siendo prismáticos ambos, y a pesar de los pocos datos, existen cuestiones reveladoras. La *machine à habiter* se nos presenta esbelta, rectilínea. En ella podríamos elucubrar acerca del programa. Suponemos sencillo conteniendo una cocina, un WC, un estar comedor, como área de día, y un dormitorio con un boudoir y un baño como zona nocturna. **Fig. 31.**

Pero si hay algo pregnante en la propuesta es sobre todo su volumetría. Recordemos aquel juego de volúmenes bajo la luz. Y en ella destaca sobre todo los conoides que resuelven la cubierta del *atelier*. Esta volumetría envolvente del taller la hemos visto ya en su primera propuesta de *Maison d'Artiste* en 1922.

Ya a finales del siglo XIX, los autores que han estudiado el tema de lo espacial y que les interesa sobre todo la cuestión vista desde el punto de vista de concebir el espacio como concavidad, como generación primero de una envolvente que dé cabida al habitar humano, que lo contenga. Buscando un origen en

ello acuden al modelo de la caverna, del que hacen derivar las construcciones que el ser humano realiza para sus últimas moradas. Y desde los lugares de enterramiento asocian el modelo a la tierra, la tierra que convertida en edificio nos envuelve. Un modelo que es fácilmente trasladable a la imagen de los túmulos funerarios, a los mausoleos. De ahí, algunos comenzaron a entender las construcciones abovedadas medievales como una relectura de aquella arquitectura surgida de la tierra y con la misma tierra conformada en piezas de piedra enjarjadas en los muros. La construcción envolvente conseguiría esa interioridad cóncava como paradigma espacial. Algo ligado quizás a esa imagen del noble *savage* rousseauiano.

Si no literalmente, sí que hay algo de ese sentir originario en estas propuestas envolventes por parte de Le Corbusier para ciertos espacios. Sobre todos los ligados al ámbito creativo. Pero no solo, porque curiosamente vamos a encontrar este tipo de espacios en su propio espacio vital de sus años de formación. Quizás en origen provocado por la necesidad, al ser un estándar más económico. Pero no resulta baladí que las primeras habitaciones que alquila en su vida sean en *mansarda*. Es probable que la costumbre le haya hecho reconocer en esos ambientes el espacio adecuado para desarrollar aquella *patiente recherche* creativa.

Podemos comprobar que, por ejemplo, en Berlín o en París, cuando alquila una habitación será en mansarda. En Berlín según de conserva en una imagen en la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds, aparece el joven Jeanneret en su habitación del número 81 bei Riedel en Neubabelsberg, ciudad jardín de los alrededores de Berlín, en la que se situaba la oficina de Peter Behrens en aquella época. La imagen que mostramos está tomada en abril de 1911, fecha en la que está finalizando su trabajo en la oficina de Behrens, localizada también, como decimos, en esa zona. Son unas fechas en las que el joven Jeanneret probablemente esté preparando su Viaje a Oriente. Después, su primer apartamento en el 24 de la rue Jacob, como ya hemos visto, es también un espacio de dos habitaciones en mansarda (Fig. 31). Si esto reminiscencia se produce en sus primeros espacios vitales, una vez que sale a tomar posesión del espacio existencial fuera del hogar, vamos a encontrarnos con que la secuencia que propone para el *atelier* del artista plástico configura también muchas veces este tipo de concavidad interior. Lo podemos ver ya en su proyecto para *Maison d'artiste* de 1922 a través de su sección y de su perspectiva. Pero también en su obra construida. Vemos como, en la *Maison Plainex* se ha abandonado ese cielorraso de vidrio que en la *Maison Ozenfant*, muy vinculada al purismo, recuperaba la interioridad prístina del cubo mediante las superficies vidriadas de su triedro, ya lo vimos en su momento. En el caso de la *Maison Plainex*, como decimos, ya se muestran claramente esos planos inclinados que, como aquellas chimeneas del Jura perforaban la cubierta, ya lo veremos. Huecos en este caso se convierten en esculturas que en su concavidad salen al encuentro de la luz. Activamente.

Pues bien, en su propio proyecto vital para su *atelier*, también se propone a sí mismo este tipo de concavidad espacial. Lo vemos en su *Ma maison*. En su *atelier*, lo cúbico dialoga a su vez con lo plástico. Ese diálogo que veíamos a través del cuadro de Le Cheminée. La pregnancia de las curvas de las formas conoides que Freyssinet tiene patentadas parece la solución perfecta para la cubierta de su *atelier* (Fig. 32). El *atelier*, como decíamos, de base cua-

Fig. 31. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Fotografía de Le Corbusier en su habitación del 81 bei Riedel en Neubabelsberg, Berlín, 1911; Fotografía de Le Corbusier en la buhardilla de 20 rue de Jacob, París, c. 1918; Le Corbusier, Sección *Maison d'artiste*, 1922; Le Corbusier, Perspectiva *Maison d'artiste*, 1922; Le Corbusier, Fotografía *atelier Maison Plainex*, 1927; Le Corbusier, Fotografía actual *atelier 35 rue Nungesser et Coli*, 1935; Le Corbusier, Fotografía aulas de trabajo *Universidad de Ahmedabad*, 1954-57.

drada dispondrá de un apoyo central. Así dispuesto las cuatro subunidades que lo conforman serán la envolvente de apoyo de tales conoides. Los conoides los ha podido ver construidos Le Corbusier en el *Taller de reparaciones de ferrocarril en Bagneux*. Ofreciendo un volumen altamente plástico al interior y al exterior, permiten a su vez la introducción de luz a través de los cortes entre los cuatro conoides. **Fig. 32.**

Pero lo encontramos por supuesto en su apartamento Porte Molitor. Porque no olvidemos que *Ma maison*, ya nos lo ha advertido en la *Oeuvre*, es el germen que el azar pone en el camino para que la oportunidad se presente. Y la oportunidad vendrá de la mano del bloque residencial de Porte Molitor. Aquel en el que en los pisos 7 y 8 Le Corbusier conciba su residencia y su atelier. Dos, siempre dos, ya lo hemos visto. Y aquí, también, tanto en el *corp de logis* como en el *atelier*, las cubiertas se resuelven de forma abovedada. Podemos encontrar referentes en su apreciación de la obra de Gaudí. Será en 1928 cuando visite Barcelona y pueda realizar el apunte que mostramos en la Fig. 32. En él Le Corbusier anota cuidadosamente las características del sistema abovedado continuo que Gaudí realiza para las *Escuelas de la Sagrada familia* en Barcelona. El interés de Le Corbusier por el arquitecto Antonio Gaudí, va a ser profundo, llegando a escribir el Prefacio del libro *Gaudí* publicado por Joachim Gomis y J. Prats Vallés en Barcelona en 1958.

Respecto a la morfología que finalmente adquieren las cubiertas de su vivienda en Porte Molitor, algunos dirán claro está, que dicha geometría puede venir derivada de la reglamentación de la normativa urbanística parisina respecto al volumen edificado, pero lo que es innegable es que, de la necesidad Le Corbusier hace virtud. Y del mismo modo que nos mostraba cómo a través del empleo de la curva era capaz de mejorar el estibado de las estancias en una vivienda, y con ello su economía superficial, generando espacios de clara presencia poética, aquí, de nuevo, con el recurso a lo curvo, solventaría aquellas reglamentaciones generando una concavidad en forma de *atelier* enormemente plástico, puramente poético.

Una geometría que en el caso de la India nos la ofrecerá invertida, quizás porque allí la recogida de aguas de cubierta sea mucho más perentoria en la época lluvias. En cualquier caso, como vemos en las aulas de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Ahmedabad (Fig. 31), de nuevo generan un espacio vinculado a la producción plástica.

Pero como decíamos antes, Porte Molitor va a ser el lugar en el que trasladen a la realidad todas las conjeturas y pretensiones que el proyecto de *Ma maison* propone. Será a su vuelta de Sudamérica cuando la disponibilidad de solares en el área en torno al estadio de *Le Parc des Princes en París*, la zona Porte Molitor, se haga factible. Primero Le Corbusier tanteará un solar

Fig. 33. A la izda.: Le Corbusier, Perspectiva, planta y sección del Proyecto para un *Immeuble locatif en Paris* que se envían a E. Wanner en 1931; Le Corbusier, Bocetos de interior de su Proyecto para apartamento en 24 N. C., 1931.

Fig. 32 (izquierda). Arriba: Le Corbusier, Boceto 700 del *Carnet C11*, Escuelas de la Sagrada Familia de Gaudí, tomado en Barcelona, 1928; Abajo: Secuencia fotográfica de las Bovedas de conocidas patentadas por Freyssint y construidas en este *Taller de reparaciones de ferrocarril en Bagneux*.

el doble de grande, de 24 x 48, para el que contacta con el industrial Wanner aquel con el que construye en Ginebra el inmueble Clarté, con la intención de buscar un promotor para la operación. Indicándole que se trata de una zona excelente de París, le explica que el proyecto contempla inmuebles villas en la parte inferior y áticos con jardín en cubierta en la parte superior, para los cuales ya tiene clientes.⁴⁹

Esta propuesta al final no se desarrolla. Inicialmente estaba prevista entre las calles rue Nungesser et Coli y rue de la Tourelle. Calles que en su trayectoria casi Norte Sur generan unos solares con un frente, el de la rue Nungesser et Coli, a saliente y el otro, el de rue de la Tourelle, a poniente. Así la primera propuesta para esta zona por parte de Le Corbusier es un conato de pequeño trasatlántico en París, navegando de Norte a Sur. Algo de ello queda en su apar-

⁴⁹ Sbriglio, Jaques, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier*, Birkhäuser, Basilea, 1996, pp 12-14.

Fig. 34. De arriba abajo: Le Corbusier, Plano de sección longitudinal del *Apartamento 24 N. C.*, mostrando a la izquierda el área del *atelier* y a la derecha el comedor, 1931; Esquema ilustrativo de la composición dialéctica de la propuesta; Le Corbusier, Plano del nivel 7 de su *Apartamento 24 N.C.*, 1932.

Fig. 35. Arriba: Le Corbusier, Planos de trabajo *Apartamento 24 N.C.* donde se sobresaltan las reminiscencias de la cubierta del *atelier* de *Ma maison*. Fondation Le Corbusier, París. FLC 13498, FLC 13609; Le Corbusier, Comparativa de la Sección del Inmueble Clarté 1930-32 y del Inmueble Porte Molitor, 1933.

tamento juzgar por los dibujos que nos muestran su interior. Unos interiores que parece que se conforman como auténticos camarotes del nuevo buque. **Fig. 33.**

Finalmente quedará disponible el solar correspondiente a la mitad de la superficie anterior. Un solar oblongo de unos 12m de frente por unos 24 de fondo, en el que se mantiene las orientaciones, quedando entonces inmerso entre dos medianeras y con frente anterior y posterior a calle. De igual modo la idea es que se gestione a través de un promotor pero con la participación de los propietarios. Le Corbusier, incluso, enviará cartas a sus amistades proponiéndoles que participen, Fernand Léger, Jean Wiener o Pierre De Pierrefeu entre otros. La condición que el promotor pone a Le Corbusier es que se compre alguno de los apartamentos. La contraréplica de Le Corbusier no se hace esperar. Su propuesta es quedarse con los dos últimos niveles, el de la planta superior y el del ático por encima, pero con la condición de tener plena libertad para construir su vivienda y atelier, y comprometiéndose a realizar algo acorde con el resto del edificio. Y así lo hará. Una vivienda y atelier, dialéctica ala que ya nos tiene acostumbrados en sus casas en París para sus amigos artistas. **Fig. 34.**

Una vivienda y un *atelier* donde están presentes todas las premisas de *Ma maison* y donde además, como había comprobado en su viaje en transatlántico a Sudamérica a bordo del *Massilia*, supone una solución mucho más económica y rentable que la de una vivienda unifamiliar. La coherencia respecto a todas sus reflexiones queda cerrada. Y al apartamento de Porte Molitor se traslada en abril de 1934 con su mujer, Yvonne Gallis como, por carta, narra a su madre el 29 de ese mismo mes:

Semana ruda. Mudanza de todos los cuadros, todos los papeles. ¡17 años de papeles! ¡Qué buceo en el pasado! ¡Se me rompe el brazo! Observación. Reconozco una cosa: todo estaba en orden, a mi manera. Sin suciedad. Partida moral ganada a Yvonne. El apartamento se presentó acabado, cortinas, la mayor parte de los muebles (nuevos), después de un buen desayuno en la primera planta del Sr. Schmiewindt. ¡Estaba emocionada, contenta, pero fingió no decir nada! Era la primera vez que hacía el viaje a Boulogne. El apartamento está bien. Sé que era un riesgo habitar en mi propia arquitectura. En realidad, es hermoso. Hay una vista de pleno campo sin tener la noción de estar en una séptima y octava plantas gracias a estrategias arquitectónicas. Y sin vértigo. El jardín, un poema. ¡Césped, lilas, rosas y otras, y el horizonte!... Una página de cambio. Un ciclo acabado: 17 años en la antigua rue Jacob.⁵⁰

Y también, le narrará un poco después, las impresiones suscitadas por el nuevo hogar:

Yvonne, después de negarse al principio, ha hecho como los gatos: se dio una vuelta y otra en su nueva caja y ahora está ronroneando [...] No lo diré porque es

⁵⁰ Le Corbusier, Carta a su madre, 29 de abril de 1934. Fondation Le Corbusier, París, FLC R2-1-258.

terca como un burro [...] Finalmente ha terminado la pesadilla sombría de la rue Jacob donde teníamos apilados, yo 17 años, ella 12.⁵¹

Pero además, como podemos observar a través de los croquis de trabajo en la configuración del Apartamento 24 N. C., efectivamente está muy presente, como nos advertía desde la *Oeuvre*, su *Ma maison*. Así, como vemos en la Fig. 35, en los bordes de los dibujos en los que se está concibiendo la planta aparecen constantemente los estigmas de *Ma maison*. Incluso la memoria juega una mala pasada y encontramos los conoides del *atelier* girados 180 grados respecto a lo que veíamos antes. **Fig. 35.**

Esta vez, como podemos comprobar a través de la imagen comparativa entre el *inmueble Clarté* y el *inmueble Porte Molitor*, sí que ha trasladado el sistema abovedado al apartamento de cubierta. Ahora, la solución en *mezzanin* de sus *atelier* para artistas ha quedado subsumida en la interioridad del cubo, cubo que manifiesta una concavidad rotunda en base a su cubierta abovedada. Cubierta que, como veremos más adelante, va a ir cobrando protagonismo e independizándose del cubo. Será la cubierta otro de los elementos que aquel cubo radiante e inmaculado de *Le Cheminée* deje salir. Lo veremos más adelante.

El marco ventanas-ojos-lugar-dehors est toujours dedans

Ignoramos si con este cambio en el cubo arquitectónico de Le Corbusier, con esa nueva cubierta, nos salimos del cuadro o nos introducimos en otro, como cuando se abre un libro. Libro abierto que también recogen los cuadros de Jeanneret-Le Corbusier, como sabemos. Porque cuando uno se asoma a un libro se asoma al abismo que se le abre ante sus ojos o en palabras de Hedjuk 'Cuando cerramos un libro se cierne sobre él la oscuridad'⁵². Libro, sarcófago de pensamientos pasados, que una vez que se abre, como la caja de Pandora, resuena en mil realidades en las que se entrelazan personajes y objetos. A través de las páginas, su contenido se nos van derramando, como se derraman los objetos sostenidos por el libro abierto en los cuadros de Jeanneret-Le Corbusier. Este derramamiento, desbordamiento, que también hace Loos en sus interiores como hemos visto.

Libro que, como nos describe Hedjuk, al abrirse derrama todo un repertorio de pensamientos, nos habla 'de personas, de lugares, de la vida y de la muerte, de relaciones.' Como... 'cuando nuestros párpados abren nuestra mirada al amanecer, se abren desde la noche rellena de sueños dando la bienvenida al día...'. Ojos que en el fondo de la retina esconden lo mirado. Mirada retiniana que proponía Poincaré.

El apartamento de Charles de Beistegui en los campos Elíseos de París que Le Corbusier realiza entre 1929 y 1931 resulta sintomático respecto a la relación entre interior y exterior. Se nos presenta un exterior, dado como un interior, que a su vez parece una gran máquina del Gran Vidrio de Duchamp puesta en

⁵¹ Le Corbusier, Carta a su madre, 28 de mayo de 1934. Fondation Le Corbusier, París, FLC R2-1-203.

⁵² Hedjuk, John, Prefacio en *Villa Müller. A work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1994, pp 16-18.

funcionamiento. No es una casa para ser habitada, es un marco para grandes fiestas y un marco para París. La electricidad no se utiliza para iluminar, sino que se utiliza como fuente de energía para activar todo una serie de mecanismos que abren puertas, mueven lienzos de pared, activan pantallas cinematográficas etc. Es como una especie de cámara donde la electricidad hace posible la *boîte à miracles*. Como si el Gran Vidrio hubiese sido construido. Constituye una cámara abierta al *sky-line* urbano de París, cuyo objetivo se regula esta vez, mediante el diafragma-marco controlado de la arquitectura de los petos perimetrales. Y todo ello iluminado por la luz de las velas.

Es interesante la distinción que hace Beatriz Colomina⁵³ respecto al tipo de ventana en Le Corbusier y en Perret. En el caso de Le Corbusier, su *fenêtre en longueur*, es una ventana que elimina la banda del cielo y la banda del suelo, que elimina la ilusión de la profundidad perspectiva. Se trata de una ventana que abre el espacio de la fotografía a derecha e izquierda, pero que lo niega arriba y abajo. Sin embargo, en el caso de Perret, defensor de la ventana-puerta, la *porte-fenêtre*, típica, por otra parte, de la normativa parisina y dimensionada para incorporar en el ancho del muro el pliegue de las contraventanas exteriores de lamas protectoras⁵⁴, estaríamos ante una ventana que se corresponde con el espacio de la perspectiva clásica. Ante las críticas que recibe por la ventana horizontal frente a la ventana vertical, Le Corbusier recurrirá a su defensa por medio de la técnica de la fotografía, justificándose por la mayor luminancia obtenida⁵⁵. Demuestra que el papel fotográfico en una habitación iluminada por una ventana apaisada necesita cuatro veces menos tiempo de exposición que en una habitación iluminada con dos ventanas verticales. Lo que significa, de algún modo, el entendimiento de cada habitación como una especie de cámara oscura donde, la conexión con el exterior, el diafragma de la cámara, se corresponderá con los tipos de ventana que el diseño proponga, ya sean *fenêtre en longueur*, *pan de verre*, etc. Así, la casa no deja de ser una gran cámara que mira al exterior, buscando sus encuadres en la naturaleza circundante. Y de igual manera que podemos llevarnos la cámara de viaje, Le Corbusier nos propondrá sus viviendas como cámaras que se pueden posicionar en cualquier lugar, tanto en la periferia de París, como en una barriada de Alemania, como en una parcelación de nuevo cuño en Argentina. De esta manera, podríamos interpretar sus casas como cajas-ojo en el aire posadas sobre el terreno. Cualquier terreno, incluso sobre el curso de un río, a través del posado de los pilotes y agujereada alrededor sin interrupción por medio de la ventana apaisada. Casa-ojo. Porque la arquitectura es visual. Porque la arquitectura es espacio-tiempo. Ojo en movimiento. Entonces cámara, cine.

Esto nos da pie a pensar que lo que ocurrió con su *Petite maison au bord du lac Lemman* pudo ocurrir con el proyecto de su *Ma maison*. En aquel caso, la casa para su madre a orillas del lago Lemman, recordemos, con la premisa de la vista del lago, la orientación a mediodía y el dimensionado estimado de la casa, se

⁵³ Colomina, Beatriz, *The Split Wall: Domestic Voyeurism* recogido en Risselada, Max, *Raumplan versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008, p 32-51.

⁵⁴ En el caso de Le Corbusier una queja repetida en sus clientes va a ser la mejora de la posibilidad de oscurecimiento de los grandes paños de ventanas.

⁵⁵ Ver Le Corbusier, *Precisiones*, Ed Apóstrofe, Poseidón, Barcelona, 1999, p 74.

realizaron los bocetos primero y, después, con ello en mente, se buscó el solar apropiado. El cual se encontró en la localidad de Vevey.

Le plan avant le terrain? Le Pland'une maison pour luitrouver un terrain? Oui.⁵⁶

Seguimos recordando. Con aquellos datos presentes, Le Corbusier piensa la casa como *machine à habiter*, una casa con lo necesario y suficiente para habitar, 54m² de funcionamiento preciso, prisma con una ventana, una, de 11 metros de largo, ojo de la casa mirando al lago. Una vez pensado, idealizado el boceto, busca el solar a orillas del lago. Y nos preguntamos ¿ocurriría lo mismo de haberse llevado a cabo su proyecto de *Ma maison*? **Fig. 36.**

Lo que el boceto para una *Petite Maison* publicado en 1954 y titulado *On a découverte le terrain* (Fig. 36) indica es la domesticación de la mirada, donde aparece un gran ojo al lado de una figura humana, unos árboles, el recorte de las montañas y la concha del lago. Los ingredientes básicos del proyecto. Su programa de necesidades plásticas. Pero destaca sobre todo el gran ojo. Los ojos. En los cuadros también los vemos. Y finalmente la casa, desafiando la perspectiva académica renacentista, aparece abocetada en planta, como nos aparecen los platos en planta en sus cuadros puristas.

En este boceto la casa, su planta, se sitúa *entre*, entre el gran ojo y el lago, entre el ojo y la vista, la mirada, entre el ojo y los árboles, la naturaleza próxima. En otro boceto titulado *le Plan est installé* (Fig. 36) vuelve a componer de forma purista. Por un lado la planta, por otro un alzado: nos muestra en la parte inferior la planta de la parcela con el esquema de la vivienda y en la parte superior la vista alzada del horizonte. Con un matiz, elimina el límite entre nosotros y el lago, la orilla, la curva que aparece en el primer dibujo. En este caso lo que nos muestra, más que el paisaje en sí, es nuestra mirada controlada por su propuesta, la vista que nosotros podemos tener desde la casa, desde 'su' ventana, desde la casa-ojo. Porque lo que condiciona el diseño esa esa intermediareidad, esa relación entre la casa y el paisaje, todo gira en torno a ello.

Emplazamiento y vista se solapan, se superponen, para dar cuenta de lo que realmente determina su diseño, su concepción, su creación. La casa y su diseño van tomando cuerpo desde la relación que se establece entre el interior y el exterior. Una casa-ojo, como una casa-ventana. Es la conexión *entre* del interior con el exterior la que define su espacio, la que marca el solar adecuado, y la que se ha tenido en cuenta a la hora de su definición. La casa se define a partir de esa *intermediareidad* entre interior y exterior, entre la máquina que contiene en su seno lo preciso para garantizar la habitación, y el exterior que, como paisaje, se ofrece a la vista. Y todo en la *Petit maison* va adquiriendo su ser de la mano de esa situación *relativa* entre el dentro y el afuera, la sala-dormitorio con su ventana de 11 metros, el espacio para invitados con su iluminación superior orientada al Este. Y por si no estaba clara esa interrelación que permite, mediante el diseño arquitectónico, la fuga del interior al exterior y la entrada vigorosa del exterior en el interior, a través del gran ojo en que se convierte la casa, en el propio exterior nos vamos a encontrar el guiño a ese exterior que es también

⁵⁶ Le Corbusier, *Une petite maison*, Editions d'architecture, Zurich, p 5.

interior '*le dehors est toujours dedans*', ese comedor asomándose al lago esculpido en el aparejo de la valla.

Y un procedimiento similar lo encontramos en la vista que ofrece para un bloque de viviendas en Río de Janeiro. De forma secuencial acompaña la narración de lo que uno puede disfrutar en ese paraje, primero el recorte de los morros pétreos en el mar mientras un barquito pasa, después uno se apercibe de su posición mediante la imagen de la línea de costa en la que se recorta una palmera, después uno ya se siente acogido por el lugar y se imagina sentado en un confortable sillón al borde del mar. Pero ¿qué pasa si todo eso lo podemos disfrutar cómodamente atrincherados en el estar de nuestro apartamento desde el que el arquitecto ha diseñado un marco que sirva de diafragma a nuestra mirada, una ventana que enmarca, como enmarca nuestro ojo al mirar, y, viendo, sentimos cómo el exterior nos pertenece envuelto en ese marco?

El exterior se ha introducido como un cuadro-vivienda en nuestro apartamento. Y más que un cuadro ahora ya sería una gran pantalla, una screen-wall de gran formato. Todo el espectáculo del paisaje de la bahía de Río se introduce en el interior. Y el individuo lo contempla fascinado como si de un gran fotograma de cine se tratase. Y así lo describe en su *Maison des Hommes* publicada junto a François Pierrefeu en 1942 (Fig. 36):

Esta Peña de Río de Janeiro es célebre. A su alrededor se yerguen las montañas desmelenadas; el mar las baña. Palmeras, bananos, el esplendor tropical anima el lugar. Uno se detiene en él, instala una butaca. ¡Crac! Un marco todo alrededor. ¡Crac! Las cuatro líneas oblicuas que señalan la perspectiva. Tenéis vuestra habitación instalada frente al lugar. Todo el paisaje entra en vuestra habitación.⁵⁷

Podríamos repetir sus palabras de nuevo, 'el exterior siempre está en el interior' o si se quiere 'el exterior siempre es un interior'. Parece que la casa, más que situarse en el lugar, se sitúa delante del lugar, la casa es el mecanismo que marca el lugar. La ventana es una gran pantalla panorámica. La ventana permite a la vista entrar en la casa, permite que el exterior esté en el interior. Porque la relación interior-exterior, lo *intermedio*, es lo que ha determinado su diseño, y lo que, una vez construido, le da su sentido espacial.

Otro gran ojo aparece en un boceto para el proyecto de la Ville Radieuse en 1933 (Fig. 36). Aquí una célula de vivienda contiene en su interior un gran ojo significando la vista que desde la célula-apartamento se puede contemplar. La casa es ese gran ojo que a través de su *limes*⁵⁸ mira al exterior. Y dado que en la casa la identificación con el ojo es importante, nos encontraremos que ese ojo, ese espacio liminar en Le Corbusier, va a desarrollarse concienzudamente mediante el orden y la regla. Y así el ojo lo podemos encontrar como un hueco limpio en un muro que nos enmarca la vista al lago en un interior que es exterior, en la valla de *Une petite maison*, como un marco vidriado que permite un

⁵⁷ Le Corbusier y Pierrefeu, François, *La casa del hombre*, Col Poseidón, Ed Apóstrofe, Barcelona, 1999, p 79.

⁵⁸ Limes como el área limítrofe significará en las fronteras romanas aquella banda territorial donde comienza a acabar el orden del imperio y empieza a estar lo fuera de regla de lo bárbaro.

Fig. 36. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Le Corbusier, *Le Plan est installé, Une petite maison*, dibujo de 1954; Le Corbusier, *On a découvert le terrain, Une Petite maison*, dibujo de 1954; Le Corbusier, *Río de Janeiro*, la vista se construye al mismo tiempo que la casa. *Maison des hommes*, 1942; Le Corbusier, Detalle del Boceto explicativo de la *Ville Radieuse*, 1933.

recorte selectivo del exterior en *villa Church*, como una gran *fenêtre en longueur* de nuevo en la casa para sus padres, como un gran *pan-de-verre* en un *atelier* de artista en la *maison Ozenfant*, como una modulación compuesta a partir del Modulor en los pasillos de la *Tourette*, incorporando elementos de ventilación con los *oscillateurs* y los *aérateurs* en Chandigarh o en Ahmedabad, protegiéndonos de la intensidad del sol con los *brise soleil* en Cambridge, etc. Y en cada caso conformando plásticamente el espacio desde su condición de elementos del *limes*, del *entre*, de lo *intermedio*.

Y ello permite el desbordamiento de los límites, de tal índole que uno comienza a percibirlos borrosamente desde la sutileza de lo ambiguo. Aquella dialéctica del purismo inicial nítida entre el interior y el exterior va emborronándose, dando lugar a territorios ambiguos donde uno ha de perfilar bien la mirada para reconocer la presencia sutil de los marcos de carpintería, por ejemplo en el caso de las ventanas de *Villa Saboya*, aquellas que se prolongan en el patio, porque

Fig. 37. Arriba: Le Corbusier, Fotografía de Villa Savoy, 1928, Vista del estar; Abajo: Le Corbusier, Fotografía de Villa Church, 1928-29, Vista del estar.

en un patio es en lo que se convierte la terraza del nivel del estar al recuperarse los paramentos envolventes. Paramentos que en la ruina veríamos igual, desnudos de carpintería, precisando lo fundamental, lo que permanece, la arquitectura plástica sin trampa ni cartón, desnuda como diría Le Corbusier. O esa simultaneidad de miradas que vemos a través de la fotografía que nos muestra Le Corbusier del estar de la *villa Church* donde vemos y somos mirados desde la cámara que, sobre un trípode nos mira desde el rincón, donde vemos como un fotograma enmarcado el exterior en la ventana recortada tras de la chimenea, o la ventana apaisada que introduce el jardín al interior, o la vista hacia el piso inferior a través del hueco tras la mesa del comedor. Cruce de miradas que simultáneas componen el espacio. **Fig. 37.**

SALIÉNDONOS DEL CUADRO

Ambigüedades, simultaneidades que podemos encontrar en su pintura cuando los colores estallan en sus grabados y desbordan los límites de los contornos implementando la plástica del cuadro, desde la borradura del límite, desde el territorio intermedio que lo desborda, la imagen del grabado adquiere nueva significación. Y la línea como siempre va vertebrándolo, recorriéndolo, y en su recorrido simultanea las figuras y ahora es una botella que se convierte en rostro, en pipa o en libro abierto y en su continuidad pasa espaciando las figuras para ir las conformando, prestándoles volumen, configurándolas. Lo veremos más adelante

Pero no sólo se trata de mirar hacia fuera, o, por mejor decir, el exterior se nos cuele dentro a través del marco que la arquitectura le proporciona, sino que también dentro del interior hay otro dentro, porque en el interior, recordemos, también nos espera un exterior. Le Corbusier nos muestra el camino en que debemos recorrer la casa, cada casa, porque en el tránsito de la secuencia se encuentra la arquitectura:

¿En qué lugar de la habitación abrirías una puerta? ¿Por qué allí, mejor que en otro sitio? ¡Ah!, ¿parece que tienes varias soluciones? Tienes razón, hay varias soluciones y cada una de ellas da una sensación arquitectónica diferente. ¡Ah! ¿te das cuenta, pues, que estas diversas soluciones son el fundamento mismo de la arquitectura? Según la manera que entres en una pieza, según el emplazamiento de la puerta en la pared, tú sientes tal sensación y el muro que agujerea toma unos caracteres muy diferentes. Tú sientes que esto es arquitectura.

[...] Otra cosa también grave: ¿dónde abres tú la ventana? Tú te das cuenta de que, según el lugar por donde entra la luz ¿sentirás tal o cual sensación?⁵⁹

En el entendimiento de que *todo está relacionado*, la arquitectura va surgiendo justo de ese ámbito relacional, que en el caso de la cita nos referiría a cómo decidimos realizar el tránsito entre un habitáculo y otro o entre un interior y un exterior.

Cuando Le Corbusier en 1929 echa una mirada analítica atrás a su propia obra porque 'No es inútil, lo repito, que se lea constantemente en la propia obra. La conciencia de los hechos es el trampolín del progreso'⁶⁰, encontramos que nos propone una secuencia gráfica de cinco escenas. Cada una de ellas representaría un tipo de casa. La primera la ejemplifica con el conjunto de casas adosadas de Auteuil (*La Roche-Jeanneret*), la segunda con Garches (*Stein-de-Monzie*), la tercera con Túnez (*Baizeau*) y la última con Poissy (*Saboya*). Pues bien, lo que va a determinar la caracterización de todas ellas desde nuestro punto de vista, va a ser justo la relación que se adopta entre el interior y el exterior. El ámbito de lo *intermedio* es lo que determina cada secuencia.

Así, en la primera, la correspondiente a *Villa La Roche-Jeanneret*, el propio Le Corbusier nos lo indica: 'el interior se acomoda y empuja el exterior que forma unos voladizos diversos'. Casi nos podríamos imaginar que disponemos de una especie de membrana hinchable que a demanda del requerimiento interior se infla de una determinada manera engrosándose aquí o contrayéndose allá

⁵⁹ Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit., p 246.

⁶⁰ Op. Cit., p 156.

para ir mediante esa composición del *entre*, del elemento entre el interior y el exterior, caracterizando este *tipo* que Le Corbusier nos propone, casi sentido como piezas que conformaran un todo.

En el segundo caso, *Villa Stein-de Monzie*, la decisión de rigidizar la envolvente y contenerla en la forma prismática es la piedra de toque. De nuevo la envolvente.

El tercero, *Villa Baizeau*, lo que nos propone es una cierta desmaterialización de esa envolvente prismática. Le Corbusier nos dice que este tercer tipo 'proporciona, por el armazón aparente, una funda simple, clara, transparente como una red.' Esa envolvente-red contiene en su seno todo el espectro entre el exterior domesticado en forma de terrazas y los interiores.

Y finalmente, el cuarto presupuesto, *Villa Saboya*, se ve generado por una especie de suma de los anteriores. Se consolida una forma pura que no deja de ser aparente, ficticia y en su seno se va comprimiendo o expandiendo otra familia de membranas que dan cobijo al programa habitacional. De nuevo la definición neta interior y exterior se ha desbordado.

Y en todos los casos el espacio, el tipo, el modelo, vendrá determinado en primera instancia por esa relatividad del borde, del espacio liminar, de la frontera, de lo intermedio entre la interioridad más recóndita del objeto arquitectónico y la exterioridad salvaje de la naturaleza. Y entre medias la arquitectura definiéndose a través de nuevo de su envolvente de su *limes*, de su espacio intermedio.

Una dialéctica que, vemos, provoca un *limes*. Algo similar a lo que ocurre cuando se produce el encuentro de la horizontal con la vertical, de la extensión con la altura, lo que Le Corbusier identifica con el *lugar de todas las proporciones*⁶¹ y que simboliza por antonomasia la arquitectura. Nos lo manifiesta a través de su descubrimiento a los veintitrés años de la imagen del encuentro entre los elementos verticales, columnas dóricas, y el gran entablamento del Partenón. Ese mismo encuentro que se produce cuando se genera lo arquitectónico y cuando el objeto encuentra su sitio, encaja. Un objeto arquitectónico que él en 1929 lo modeliza con la imagen del cubo. Y bajo el lema '*le dehors est toujours dedans*' nos va a ir explicando cómo ese cubo, esa arquitectura en fin, va a ir viéndose determinada por las relaciones que van a ir aflorando entre ella y la exterioridad en la que se posa. En su conferencia *Arquitectura en todo, urbanismo en todo*, ya veíamos cómo nos va mostrando el mismo cubo⁶² en distintas posiciones: en medio de la llanura, en medio de una zona boscosa, asomándose a los perfiles de los Alpes, en el cruce de dos calles, al final de una avenida de álamos, al final de una carretera, o sorprendiéndonos al doblar una esquina con la silueta de un individuo que delante se recorta confiriéndonos la escala humana de la proporción. En cada caso, será la *relación* con el entorno la que cualifique el prístino cubo que simboliza la arquitectura y en todas ellas entre nuestra percepción y la de aquel que la habita, aquel paseante que se nos cruzó al doblar la esquina. Y todas bajo el mismo lema, 'el exterior está siempre en el interior'. Pero también, al mismo tiempo, el cubo resuena en el lugar, mediante

⁶¹ Op. Cit., p 98.

⁶² Op. Cit., p 100-101.

un mecanismo de concordancia armónica, configura la sensación plástica. Y aquel que lo ve, siente su poesía.

Y si esto se puede decir respecto a la configuración de la casa, podemos encontrar que cuando Le Corbusier nos describe como se genera la arquitectura respecto al interior volvemos a recuperar lo *intermedio*, el universo relacional, como definidor:

Una cuestión de lealtad profesional nos obliga a dedicar nuestra entera solicitud al interior de la casa. Se entra: se recibe un choque, primera sensación. Hémos aquí impresionados por aquella magnitud de habitación que sucede a otra, por tal forma de habitación sucediendo a otra. ¡Ahí está la arquitectura!

Y según sea la manera en que ustedes entren en una habitación, es decir, según sea la situación de la puerta en la pared de la habitación, la conmoción será diferente. ¡Ahí está la arquitectura!

Pero, ¿cómo reciben ustedes la conmoción arquitectural? Por el efecto de las relaciones que perciben.⁶³

De nuevo será la relación, el espacio entre las habitaciones la que definitivamente configure la conmoción arquitectural, la disposición de una puerta, el paso entre una estancia y otra, la forma de producirse la secuencia, todo ello nos refiere al ámbito de lo intermedio, del tránsito, del *limes*.

De cualquier modo nos enfrentamos como en el cuadro de *La Cheminée* al cubo como una *boîte à miracles*, un cubo que promete aquel *le dehors est toujours dedans*. Construido en 1934 como su apartamento en las últimas plantas del inmueble Porte Molitor, aquel 35 rue Nussenger et Coli, curiosamente la calle dan nombre aquellos intrépidos pilotos que intentaron el primer vuelo trasatlántico Europa-América sin escalas y cuyo avión El pájaro blanco, *Le oiseau blanc*, desapareció sin dejar rastro convirtiéndose en uno de los misterios de la navegación aeronáutica francesa. El avión era un Levasseur PL.8. Le Corbusier, que había inaugurado el vuelo de la compañía sudamericana de navegación, y que incluso su segundo viaje a Brasil lo tuvo que realizar al bordo del dirigible Graf Zeppelin aquel verano de 1936, estaría encantado con el topónimo de su calle. **Fig. 38.**

Pero hablábamos del marco, aquel marco que se convierte en casa, que se convierte en ojo. Marco a través del cual se desborda lo espacial, se lleva al límite, para allí en el limes, en lo intermedio, encontrar su sentido. Ponemos en paralelo la imagen de cuatro personas disfrazadas sosteniendo un marco dentro del marco que nos muestra la foto. Y mostrándonos el marco se desbordan fuera del marco. Frente a esto, otro marco. Imagen congelada de la caja de un camión circulando por las carreteras indias camino de Chandigarh. Un teatro en movimiento, una caja-escenario. Otro marco. Y el mensaje que recoge Le Corbusier en la siguiente página de su *Carnet J39* de 1955:

En el boceto en carretera de camino a Chandigarh el 14 de noviembre de 1955: 4,30 pm, el sol bajo en el horizonte, entra por cada claro entre los árboles; por la espalda del teatro (el camión) Parece un camión tirado por una vaca o por un

⁶³ Op. Cit., p 96.

buey. Mi automóvil va detrás, las luminosas y oscuras imágenes se alternan a gran velocidad. Podríamos construir un pequeño cubo-escenario de 226x226 y controlar la luz y crear escenas, sombras en la carretera.⁶⁴

Como decimos, Le Corbusier, en carretera de camino a Chandigarh nos regala otro boceto con una curiosa escena. Un camión, al que él se refiere como escenario. Porque en la caja abierta del camión se compone justamente esa construcción. A través de la protección de la caja levantada como un telón, la caja del camión convertida en marco, enseña a los que circulan justo detrás su contenido. Y su contenido es toda una escenografía. Una escenografía que se desarrolla en un mini-escenario móvil. Escenario que, dado que la escena se produce al caer de la tarde, aprovecha justamente esa iluminación rasante como nota artística. Los rayos solares que de cuando en cuando se cuelan por los claros de los árboles que bordean la carretera van, desde la parte delantera del camión, en este caso la trasera del escenario, generando el espectáculo. Aquella luz recorta la imagen del buey y de la persona que lo acompaña en la caja del camión. Toda una escena ocasional encerrada en un marco pero fuera de él. Se escapa del marco a través de la escena, como en aquellas películas en las que el protagonista sale de la pantalla. En este caso, la imagen más que salir ha sido robada. El paparazzi que perpetra el robo será Le Corbusier que con su lápiz nos traslada esa idea del marco, del marco escenográfico, pero también del marco de escenario a escala pequeña, una escala que se aproxima probablemente a aquella del Modulor. Caja del camión que casi es un Modulor construido en movimiento, aquel de su patente 226x226x226. Redundancia espacio temporal que presenta la escenografía en el seno de un escenario, y que por escenografía, se sale del marco, quedando impresa en la retina del observador, su narrativa, su movimiento, pero también acoge, alberga en su seno aquellos rayos del sol rasante que se cuelan entre los árboles. Y todo ello a su vez, en movimiento, movimiento del observador y movimiento de la caja escenario. Una interrelación espacio temporal que nos habla de otras dimensiones.

Quizás aquella dimensión que nos permite el paso, paso bifronte, a través del umbral, umbral entre esta parte, *Le Dehors est toujours dedans*, y la que se nos abre en perspectiva, *Dedans il y a toujours dehors*.

Si el cuadro *Le Cheminée* en 1918 abre el ciclo de proyección pública la obra pictórica del joven Jeanneret, *Nature morte aux nombreux objets*, en 1923 de algún modo lo cierra, pero sólo temporalmente. Nos lo reseña el propio Le Corbusier en el número monográfico que en 1948 le dedica la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* en la que aparecerá su texto *Unité*. En la página 29 de la citada revista, en el pie de foto de la imagen del cuadro, Le Corbusier nos dice que este cuadro será el último de los cuadros expuestos en 1923 en la Galería *L'Effort Moderne* de Léonce Rosenberg. Derivado de las duras críticas que reciba, Le Corbusier decidirá no volver a exponer más cuadros. Y pasará los siguientes quince años realizando su trabajo pictórico de forma silenciosa: 'Quince années de travail silencieux'⁶⁵ entre 1923 y 1938, fecha en que se

⁶⁴ Le Corbusier, *Boceto 457 Carnet J39, Sketchbooks 3 1954-1957*. The MIT Press, Cambridge, 1982.

⁶⁵ Le Corbusier, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1949, número especial, París, p29.

Fig. 39. De izda. a dcha. y de arriba abajo:
Fotografía de Le Corbusier sentado bajo su
Nature morte aux nombreux objets en 20 rue
Jacob, París; Fotografía de la exposición L'Art
Primitif de 1935 con *Nature morte aux nom-
breux objets* al fondo, apartamento atelier 24 rue
Nungesser et Coli, París; Fotografía del comedor
del apartamento de 35 rue Nungesser et Coli
con *Nature morte aux nombreux objets* al fondo;
Le Corbusier en su atelier de 24 rue Nungesser
et Coli en 1944 pintando una versión del cua-
dro *Nature morte aux nombreux objets*. París.

1000 DE CÓMO DENTRO ESTÁ SIEMPRE EL AFUERA:

DEDANS IL Y À TOUJOURS DEDANS

Le dehors est toujours dedans tanto como Dedans il y à toujours le dehors

La ambigüedad lo que convoca es la presencia del significado múltiple. La porosidad a que avoca a los términos en los que se manifiesta, hace posible el espaciamiento de sus fronteras delimitadoras. Unas fronteras que también están presentes en la dialéctica de los términos. En la medida en que la ambigüedad penetra en el intervalo que delimita el espacio entre los términos, potencia justamente su espaciamiento, la ampliación del umbral. Un umbral que habiendo sido más nítido por ser más limitado, al emborronarse sus límites, haciéndose más difuso, justamente lo que hace es espaciarse. Conocemos mediante la apreciación de las diferencias entre las cosas y, por la comparativa diferencial las clasificamos y ordenamos a través de nuestro pensamiento para lograr su conocimiento. Por tanto, aquel límite que decimos que es la premisa bajo la cual se conoce, esto es, se conoce a través de la diferencia, ese límite que es la diferencia es entonces el que da sentido. Cuando el límite diferencial se amplía por intermedio de la aparición de lo ambiguo, lo que ocurre es que el intervalo en el que la diferencia se mueve se espacia. Ese intervalo es el espacio de la diferencia, diferencia que recordemos era la puerta que abre el camino al conocimiento, el umbral del sentido. Por tanto, ese espacio que la ambigüedad abre y hace manifiesto es efectivamente aquello que da sentido al significado, aquello que da sentido a lo que está a un lado y a otro de los posibles significados. En nuestro caso, en la arquitectura ese intervalo empieza justamente en el *entre* del interior con el exterior, aunque ya hemos visto que hay otros muchos más '*entre*' implicados. Si el espaciamiento de esos dos términos que se hacen ambiguos se amplía, si la ambigüedad espacia ese intervalo, de igual forma podemos decir que ese intervalo entre el dentro y el afuera, que se ha desdibujado, será el que da sentido a lo espacial, el que da sentido a lo que definía la arquitectura, por ende el que da sentido a la arquitectura. El interior se hace exterior como el exterior se hace interior como también *Le dehors est toujours dedans* tanto como *dedans il y à toujours le dehors*. **Fig. 01.**

Volvemos a mostrar, como ya hemos hecho antes, la ambigüedad explotada por Le Corbusier existente en una de las frases lapidarias de Le Corbusier *Le dehors est toujours dedans*. Frase ya enunciada en 1923 desde las páginas de *Vers une Architecture* a propósito de *La ilusión de los planes*¹ y lo volveremos a encontrar de nuevo en su *Precisiones en Arquitectura en Todo Urbanismo en todo*² cuando impresionado por la armonía del paisaje bretón toma consciencia de lo espacial:

...el exterior me encierra en su todo, que es como un aposento.

¹ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Ed Poseidón, Barcelona, 1978, p. 154.

² Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit. p. 101.

Fig. 01. Jeanneret, *Le Cheminée*, 1918, 60 cm x 73 cm, Peinture FLC 134, Paris. Fondation Le Corbusier; Jeanneret, *Nature morte aux nombreux objets*, óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 175; Le Corbusier, Doble página 54-55 *Creation is a patient Research*. *Le Cheminée* junto al *Templo Primitivo*.

Ese todo contenido como promesa en el cubo inmaculado y vibrante que ordena el espacio de su primer cuadro *La Cheminée en 1918*. Contenido que se nos muestra ya en su *Nature morte aux nombreux objets* de 1923 cuando desfiló toda la cornucopia objetual delante del cubo, de nuevo inmaculado, cuya presencia se nos manifiesta ahora desde el fondo, volviéndonos a mostrar que la batuta del orden la sigue manteniendo, que sigue ejerciendo, ordenando el espacio, un espacio en el que la ambigüedad ahora ha hecho acto de presencia, como hemos podido comprobar a través de todo el recorrido anterior, mediante lo simultáneo, mediante lo cromático, mediante el maridaje, mediante el encaalgamiento, mediante el intersticio. El intervalo se espacia y espaciándose da sentido.

Ahora, además, Le Corbusier nos plantea otro matiz, otra presencia anuncia una ampliación de sentido. No sabemos si anunciada en esa doble página 54-55, de su libro *Creation is a Patient Search* en la que aparece como vemos en la figura, a la izquierda y girado, su cuadro *Le Cheminée* y a la derecha sus dibujos sobre el *Templo Primitivo*. ¿Es casualidad? ¿Es el azar? Nos atrevemos a sospechar que no empujados por la idea de que Le Corbusier trabajaba concienzudamente sus publicaciones y las ordenaba en función del contenido que quería divulgar a través de ellas. Respecto a la primera imagen la del cuadro *Le Cheminée*, en primer lugar nos indica que pintando ese cuadro de noche, recordemos, su primer cuadro, sufrió un desprendimiento de retina, lo que algunos autores han asociado a su particular forma de percibir el espacio. A nosotros, sin embargo, nos interesa más lo que confiesa a continuación:

The first picture is a key to an understanding of his approach to plastic art: mass in space.³

Lo que nos indica que en realidad ese cuadro no tiene tanto interés pictórico como más bien arte plástico, tridimensional. Las masas en el espacio. Se trata de su visión del espacio. El espacio es su tema.

Respecto a la segunda página, en la que aparece el *Templo Primitivo*, aquí en su pie de foto Le Corbusier únicamente nos refiere la imagen al lugar en que primero salió publicada. Se trata del libro *Vers une architecture* que publica en 1923. Y lo que nos aparece, como en el libro, es la imagen axonométrica del templo primitivo junto con una planta y una sección. Que aparezca la planta y la sección en unos apuntes de Le Corbusier no es extraño, el orden y el espacio resumidos a través de la planta y la sección. Pero además la axonométrica nos recuerda cómo ya en 1908 cuando trabaja para los hermanos Perret, ya señalamos antes que el propio Auguste Perret le recomienda el estudio de Auguste Choisy, quien efectivamente se va a caracterizar por la defensa del dibujo axonométrico como aquel que simultáneamente nos ofrece más datos de las construcciones. En el caso de Choisy, estas axonométricas además vendrán seccionadas intentándonos explicar el orden constructivo de lo mostrado. Aquí, sin embargo, estamos ante una perspectiva del conjunto del recinto sagrado

³ Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Frederick A. Praeger, Inc., Publishers, New York, 1960, p 55. 'El primer cuadro es la llave para entender su aproximación al arte plástico: la masa en el espacio. El espacio.'

vista desde arriba con el templo en su seno. Ahora bien, es cuando nos dirigimos al texto publicado en *Vers une architecture*, cuando encontramos la verdadera ligazón entre estas dos páginas de las que hablamos. Y esta no es sino el espacio, el tema del cuadro. En *Vers une architecture*, lo que nos cuenta Le Corbusier será lo siguiente:

El hombre primitivo ha detenido su carro, decide que éste será su suelo. Elige un claro, abate los árboles demasiado cercanos, allana el terreno de los alrededores, abre el camino que le unirá con el río o con la tribu que acaba de dejar. Planta las estacas que han de sostener su tienda y la rodea de una empalizada, en la cual pone una puerta. El camino es todo lo rectilíneo que le permiten sus herramientas, sus brazos y su tiempo. Los postes de la tienda forman un cuadrado, un hexágono, o un octógono. La empalizada forma un rectángulo cuyos cuatro ángulos son iguales y rectos. La puerta de la choza se abre en el eje del cercado y la puerta de éste se halla en frente de la choza.⁴

Lo que realiza el hombre primitivo es una delimitación espacial mediante lo *intermedio*. No es baladí que el término empalizada se corresponda con el término latino *inter-vallum*, el cual derivará en *intervalo*, como aquella valla intermedia que deslinda, valla que efectivamente se realizaba a base de clavar estacas de madera colindantes para formar la tal empalizada. El intervalo, en fin, es el delimitador original de lo espacial. Como nos narra en el mito fundacional de las ciudades romanas, Joseph Rykwert⁵. En su libro *La idea de la ciudad* nos cuenta como una vez estudiada y decidida la situación, y tras unos ritos previos, se producía la traza de linde sobre el terreno mediante la apertura del *sulcus primigenius*, un surco realizado por el fundador mediante un arado de bronce al que se uncían una novilla y un toro blanco, el toro en la parte de fuera y la novilla por el lado de dentro del surco. El fundador había de llevar inclinado el arado, puesto que el rito establecía que la tierra extraída por el arado cayera siempre del lado de la novilla, lo que se correspondería con el lado interior de la ciudad. Tras realizarse las marcas de los deslindes, se realizaba la hinca de las estacas. Un primer trazo delimitador será esa tierra acumulada en su lateral, el *pomoerium*, el límite de las fronteras de Roma, que será realmente un espacio vacante, el *limes*, la banda territorial donde una cosa comienza a acabar, Roma, y otra empieza, lo bárbaro. Aquella marca roturada y precisa mediante la cual el útil encienta el terreno, tierra que horada en cierto modo. Es al levantar el útil, al portarlo, que surge la puerta. Puerta que lógicamente derivará del *portare* latino. Además de al *intervallum* y a la puerta, Le Corbusier se refiere en este párrafo del texto al ángulo recto, al útil, a la capacidad del individuo tanto técnica con los útiles como creativa a la hora de decidir la forma que dará a la planta trazada.

Le Corbusier a continuación nos refiere cómo los hombres de la tribu han decidido dar albergue a su dios en este recinto, y tras marcar mediante la empalizada el área sagrada, en la tienda que construyan, protegida, estará la imagen del dios. El templo-tienda será su morada. Además ordenarán el espacio con el altar, el área de los sacerdotes y el área de sacrificio con sus útiles. Este que es

Fig. 02. De dcha. a izda. y de arriba abajo: Le Corbusier, apunte La cabaña primitiva, tomado de lo recogido en la Biblioteca Nacional de París 1915, *Creation is a patient Search*, 1960 p 202; Chimenea en una casa tradicional del Jura, Grand-Cachot-de-Vent, Val-de-Travers, s XVI-XVIII; Sección de una Casa tradicional del Jura por la chimenea, Jean Courvoisier, *Les Monuments d'art et d'histoire du Canton de Neuchâtel*, Vol. III, Basel, 1968, p 121.

⁴ Le Corbusier, *Hacia un arquitectura*, Ed Poseidón, Barcelona, 1978, pp 53-55

⁵ Rykwert, Joseph, *La idea de la ciudad*, Ed Hermann Blume, Madrid, 1985, p 60

Fig. 03. De dcha. a izda. y de arriba abajo: Le Corbusier, Perspectiva Axonométrica, *Maison de Week-end* en La Celle-Saint-Cloud, 1935, Fondation Le Corbusier, París, FLC 9249; Le Corbusier, Fotografía con el kiosco al fondo, *Maison de Week-end* en La Celle-Saint-Cloud, 1935; Le Corbusier, Sección Transversal, *Villa Baizeau*, Túnez, 1928, Fondation Le Corbusier, París, FLC 08511; Fotografía de los pabellones de los jardines Baradari de Patiala en India; Le Corbusier, Le Corbusier, Vista Perspectiva, *Villa Hutheesing-Shodan*, Ahmedabad, 11 de febrero de 1954, Fondation Le Corbusier, París, Plan LC No. 4923, FLC 06425.

el ejemplo de un templo, Le Corbusier lo hace corresponder con el plano de la casa. Plano de la casa, plano del templo, espíritu de la casa Pompeyana con su altar para los Lares como el espíritu del templo de Luxor. Con esta actualización comparativa, el templo primitivo se hace equivaler a la casa, como la casa pompeyana o como el templo de Luxor, o más en general como la *casa del hombre*. Con ello llegará la siguiente afirmación, no existe el hombre primitivo sino las herramientas primitivas. Y ese hombre primitivo lo que ha hecho es aplicar la medida para modular, y con ello dotar de *orden* y de *escala* a su obra. Y a la hora de decidir sus formas se ha inclinado por las regulares, el Angulo recto, el cuadrado, el círculo, etc, se ha decidido por la *geometría*. Pero además ha tratado de *relacionar*, de establecer relaciones, y mediante las relaciones aparece el *ritmo*. No olvidemos que lo bien medido será lo conmensurable, aquel *sun-metron* griego, aquello que dispone de proporción.

Con este texto resume Le Corbusier las características de la gran arquitectura, aquella que se ocupa de lo espacial bajo estos planteamientos. Es por ello que ahora entendemos el motivo por el que aparecen juntas estas dos imágenes en aquella doble página de su texto, *la creación como una búsqueda paciente*.

Pero ahora vamos a dar un giro sobre aquella imagen de la tienda. Si recorremos el dossier de sus dibujos tomados en aquellos años de estudio en la Biblioteca Central de París en 1915, vamos a encontrar aquel apunte que realiza de la *Cabaña Primitiva* prolijo en detalles escritos y gráficos. Una construcción tectónica a base de un entramado cubierto de paja y estabilizado en sus triángulos inferiores mediante un relleno de tierra batida. En medio del terreno que hace las veces de pavimento, aparece una oquedad para el fuego y en el perímetro de la cabaña en forma de tienda troncocónica secuencialmente van apareciendo huecos. Se trata de una sección, pero nos podemos imaginar su planta circular a través de la referencia que hace al pie del dibujo. Allí refiere esta cabaña primitiva al Panteón romano. La cabaña, como la casa del noble salvaje, vuelve ahora a ser templo, esta vez el Panteón. **Fig. 02.**

Esta construcción que aúna el modelo arquitectónico de la tienda nómada a la cubierta nos interesa porque encontramos aquí el embrión de sus construcciones a base de grandes cubiertas como parasoles. Pero otro ingrediente podemos ofrecer. Se trata del referente que H. Allen Brooks⁶ hace respecto a la Casa tradicional de la región del Jura que Le Corbusier ha podido conocer en sus salidas a la montaña con su padre, un gran aficionado a la naturaleza y a este tipo de actividades. Si observamos la construcción de estas granjas, es habitual encontrarnos con una estructura de entramado de madera que es literalmente atravesada, casi como en la imagen del apunte que describíamos pero invertido, por la pirámide de la chimenea. En el apunte, parece que la geometría rectangular del espacio habitacional queda inserto en el triangular de la techumbre. En el caso de las granjas, la relación es a la inversa, será mayor el entramado ortogonal y se verá violentamente perforado por el troncocónico o piramidal de la chimenea. Además la chimenea en estos casos se hace habitación. Casi diríamos que un pequeño pabellón troncopiramidal aparece in-

⁶ Allen Brooks, H. *Le Corbusier's Formative Years at La Chaux-de-Fonds*, recogido en *Le Corbusier*, Princeton University Press, Princeton 1987, pp 27-47.

serto en el prisma ortogonal. Si entendemos la chimenea como pabellón y la estructura ortogonal como cubierta, tendríamos un modelo en negativo de lo que vamos a ver a continuación. La cubierta se hace ortogonal y da cobertura al pabellón. Nos aparece la cubierta baldaquino. Una cubierta que como pabellón aislado hemos visto aparecer en el módulo desprendido de la *Maison de Week-end* de 1935 en la forma de kiosco exterior. No olvidemos que un “pabellón” es, por definición, una construcción efímera, ligera y trasladable. Su origen etimológico deriva del latín “*papilio*”, que significa tanto “tienda-pabellón” como “mariposa” (*pāpilio -ōnis* m.: mariposa / tienda, pabellón)⁷. Lo que nos sugiere tanto la imagen textil de la tienda como el despliegue de las alas de mariposa, alas que ancladas al terreno conforman un pabellón. Un pabellón como los que Le Corbusier ha podido contemplar en los jardines de Patiala en la India. En el caso del pabellón-kiosco de la *Maison de Week-end*, bajo su cubierta se posicionan los volúmenes del mobiliario exterior. Pero si ampliamos la escala vamos a ver que este modelo de cubierta a modo de baldaquino que sobrevuela sobre unas cajas inferiores cubriéndolas, generando un colchón térmico y posibilitando que la terraza en el jardín ahora esté además cubierta, se corresponde con lo que vamos a encontrar en su *villa Baizeau* en Cartago de 1928-30 o en su *villa Hutheusing-Shodan* de 1954 en Ahmedabad, como vemos en la imagen que acompañamos. Como las construcciones en *verandah* que ha conocido en los lugares tropicales que ha visitado- Esas zonas ambiguas, exteriores que son interiores y viceversa, en las que se borran las delimitaciones, aparece la borrosidad propia de la indefinición, queda lo intermedio, el intervalo entre lo que una cosa es y pasa a ser su contrario. No podemos olvidar que la palabra *verandah* procede en inglés⁸ de la India, del hindi *varandā* y esta a su vez de la palabra persa *bar-āmada*, donde *bar* es sobre y *amadah* deriva de andar. Pero también *verandah* debe su origen al portugués *varanda* que en español es *veranda*. Veranda, algunos lo hacen derivar de la palabra *vera*, sinónimo de margen u orilla en el sentido de terreno inmediatamente adyacente a algo, en especial un río o un camino, al que se le añade el *andare* latino, luego veranda derivaría de la idea de poder andar sobre un territorio adyacente, lo que parece indicar la posibilidad de *estancia en el umbral*. **Fig. 03.**

Esto además va a permitir una transparencia visual que permite mantener las vistas del paisaje. De esto ya se ha dado cuenta al sobreelevar los edificios como podemos contemplar que apunta en un dibujo referido a los bajos de la Unité habitacional de Marsella. En él anota que se debe ‘preservar esta admirable vista de las montañas desde la entrada de los automóviles’. Esta intención de preservar las vistas bajo los objetos la encontraremos también en su obra pictórica. **Fig. 04.**

Si nos fijamos en los cuadros que aparecen en la Fig. 04 podemos hacer algunos hallazgos. En el primero, el titulado *Lunch at the Lighthouse* de 1928 aparece una mesa como motivo central de cuadro, la mesa se recorta arriba y abajo en el cuadro. Si nos fijamos justo en los afuera de la mesa, en la parte superior podemos apreciar la imagen del sol radiante mediterráneo. Pero por

⁷ AA.VV., Diccionario Ilustrado Latino-Español Español-Latino. 20ª ed.: Biblograf, Barcelona, 1995, p. 349.

⁸ Oxford English Dictionary

Fig. 04. De arriba abajo y de izda. a dcha.:

Le Corbusier, *Boceto 288 Sketchbook 2 1950-1954*, con la siguiente anotación 'preservar esta admirable vista de las montañas desde la entrada de los automóviles'; Le Corbusier, *Sketch* reflejando el paisaje de la Bretaña francesa, el horizonte como extensión y la roca como altura da presencia al lugar de todas las proporciones, el ángulo recto, *Precisiones*, p 99; Le Corbusier, *Lunch at the Lighthouse*, 1928, Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 263; Le Corbusier, *La fille du gardien du phare*, 1929, Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm, Cliché Fondation Le Corbusier, París: Le Corbusier, *Viñeta 85 de Le poème de l'angle droit*.

la parte inferior, por debajo de la línea que marca el borde de la mesa próximo a nosotros, nuestra mirada se encuentra con el perfil de la costa, con el faro y el mar que se pierde. En el segundo cuadro, *Fille du gardien du phare* de 1929 nos aparece también esta intención. Divisamos el paisaje conformado a partir del negativo del perfil de la guitarra que aparece en el cuadro, cuadro dentro del cuadro, que de nuevo nos deja ver en la parte inferior el perfil del faro recortado en el paisaje sobre el mar. Y este motivo lo volveremos a encontrar en la viñeta 85 de su Poema del ángulo recto que también acompañamos en la figura. Aquí la cubierta se ha convertido en manos protectoras del fuerte sol de la riera francesa mediterránea. Nos protegemos para así contemplar la imagen lejana de la mujer a la orilla del agua, aunque Le Corbusier también nos muestra la imagen cercana, aquel poderosos *scorzo* en el que la masculinidad de su propio cuerpo se ha convertido en paisaje, aquel paisaje que también aparece en sus apuntes en la Bretaña francesa, los cuales utiliza para referirse la naturaleza y al ángulo recto, aquel *lugar de todas las proporciones*.⁹

Pero esta asociación que aventurábamos observando las imágenes de los cuadros la hemos acabado de constatar cuando de nuevo, como a través de un mensaje oculto, el propio Le Corbusier nos lo confirma. En esta ocasión a través de las dobles páginas que aparecen en su libro *New World of Space*, el cual prepara para la exposición monográfica que el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston le dedica en 1948. En la primera doble página, como podemos observar en la Figura 05, aparece a la izquierda las secciones y las vistas de su *villa Baizeau* de 1928 y a la derecha precisamente el cuadro *Lunch at the Lighthouse* de 1928. La siguiente imagen es más sorprendente aunque analizándolo podemos encontrar la conexión. Esta vez en la parte inferior de la primera página, a la izquierda, aparece el cuadro *Fille du gardien du phare*, de 1929, mientras que en la derecha también en la parte inferior Le Corbusier

⁹ Le Corbusier, *Precisiones*, Op. Cit, p 99.

nos muestra una vista de la *villa Saboya* también de 1929. Si hacemos un esfuerzo por abstraer la composición del cuadro, veremos que es fácil imaginarse la banda central del cuadro como la pieza blanca y prismática de *villa Saboya*, prisma que a través de su rasgadura continua mediante su *fenêtre en longueur* nos permite ver todo aquel exterior contenido en el interior, *le dehors est toujours dedans*, de igual forma que el cuadro nos muestra en esa banda central su concentración mayor de objetos. Por encima, en el cuadro, el paisaje conformado como negativo de la forma de guitarra del cuadro que a su vez también es agua, ya lo hemos dicho. El agua del mar que se aclara en su borde emitiendo el reflejo característico que anuncia la proximidad de la costa. Y esto, claro, es consecuente, porque en Le Corbusier, ya lo hemos visto en otras ocasiones, las cosas aparecen de tal manera ambiguas que en su ambigüedad se abre la puerta a la existencia múltiple y simultánea, las cosas son ahora esto pero también son esto otro, se amplía el umbral que delimita el sentido, el *intervalo*, se desdibujan los límites a través de lo intermedio. Si esto ocurre en la parte superior de la imagen del cuadro, en la de la fotografía de *villa Saboya* podemos apreciar también un paisaje, el paisaje construido de las piezas del solárium. Después, en la parte inferior del cuadro, por la izquierda, desciende el cuerpo de la figura de la hija del guardián del faro; en la parte inferior de la imagen de *villa Saboya* desciende en la penumbra la pieza que contiene la superficie vidriada envolvente del nivel de acceso. En el cuadro la penumbra crepuscular de la parte inferior; en *villa Saboya* la sombra del retranqueo. En el cuadro la vista por la izquierda se pierde en la lejanía mostrándonos el faro; en *villa Saboya* aquella vista se corresponde con el frente boscoso. Demasiadas coincidencias para ser accidental. No deja de ser una muestra de que Le Corbusier representa en sí mismo su anhelada Síntesis de las Artes, sirva esto como anticipo de algo que veremos después. **Fig. 05. Fig. 06.**

De la síntesis de las artes al Pabellón del hombre

PRELIMINARES

En su aventura para sacar del cubo todo el exterior nos vamos a encontrar una curiosa traducción en el ámbito de lo arquitectónico. La propuesta viene de la mano de hacer casi desaparecer la apariencia del cubo, aunque éste nos aceche controlando tácitamente la composición. Con ello, todo el discurso narrativo de objetos se nos presenta ante nuestros ojos como los objetos de la *Nature morte aux nombreux objets*. Y si hablamos de exponer por parte de Le Corbusier, que mejor cosa que mostrar la idealidad en forma de Casa, la *casa Ideal*, como nos muestra en 1938/39 cuando prepara para la exposición londinense el prototipo que concentre su ideario particular de '*casa Ideal*'. Como vemos en la imagen, lo que nos vamos a encontrar es el bastidor estructural prismático y desnudo que nos deja ver la panoplia, en este caso, simbólica, de objetos del interior, las armas de Le Corbusier para la casa ideal ordenadamente colocadas como organismo. Si aquí, en la Casa Ideal, hemos comenzado mostrando los símbolos, veremos que poco a poco se van a ir mostrando los distintos elementos que irán configurando el objeto arquitectónico. En este caso de momento, nos quedamos con la presencia del soporte estructural en forma de esqueleto reticular de vigas y pilares, que hemos de imaginárnoslo traducido,

Fig. 05. Doble página en la que aparece a la izquierda *villa Baizeau* en Cartago de 1928 y a la derecha *Lunch at the Lighthouse* de 1928, Le Corbusier, *New World d of Space*, 1948.

Fig. 06. Doble página en la que aparece a la izquierda en la parte inferior *Fille du gardien du phare* de 1929 y a la derecha en la parte inferior *villa Saboya* de 1929, Le Corbusier, *New World of Space*, 1948.

Fig. 07. Le Corbusier, Dibujo explicativo de su propuesta de *Casa Ideal* para La Exposición de la Home de Londres de 1939, Daily Mail, *Oeuvre Complète Vol 4* 1938-46.

como la voluntad de los tiempos miesiana, a acero y, en su interior, los objetos. Junto a estos dos ingredientes, la presencia siempre fundamental de la circulación como una *promenade* en este caso fuertemente marcada por la rampa, rampa que propone una experiencia singular del objeto, rampa que obliga al recorrido lento y sucesivo que permita la secuencia visual propia de toda *promenade architecturale*. Rampa que en Le Corbusier *enlaza*. **Fig. 07.**

Porque la casa para Le Corbusier es la envolvente de la actividad humana del individuo:

...ce vrai, c'était le logis, c'est-à-dire l'enveloppe d'une vie humaine.¹⁰

Y como piedra angular del desarrollo político, social y económico que manifiesta a través de todas sus propuestas urbanas, la casa debe manifestar justamente esa solidez basamental, de ahí que Le Corbusier entienda que el pensamiento y la investigación arquitectónicas en torno a la Casa sea radical para la arquitectura:

...'par conséquent, si hardies que fussent les initiatives urbanistiques, leur base (le logis) devait être solide'

Y por ello entiende su trabajo en el estudio de la rue Sèvres casi como el que se realiza en un Laboratorio en el que las mentes de todos sus integrantes trabajan en la dirección del investigador, paciente y creativo.

Una casa es lo que pretende ser el pabellón del hombre, aquella *Casa de l'homme* soñada. Casa que ya hemos visto que se expone, como un cuadro. Le Corbusier, a lo largo de su trayectoria y derivado de su condición artística, va a establecer contactos con diversos coleccionistas, desde el francés Raoul La Roche, a la suiza Heidi Weber, o al sueco Theodor Ahrenberg. Si en los años 20 convierte una casa en museo para la colección de La Roche, casa de la que el propio La Roche manifestará su condición de obra de arte, de poema arquitectónico, en el caso de la propuesta de Theodor Ahrenberg lo que se pretende es construir la casa que albergue su colección de obras de Picasso, Bracque, y Matisse junto con las que se incorporen del propio Le Corbusier. Sin embargo lo que Heidi Weber le propone va más allá. Se trata directamente de la construcción de su sueño, su *Pabellón de l'homme*. Una casa que debe ser manifiesto de su sentido de *Síntesis de las Artes*, de la *Unité* que debe reinar en las artes. Con ello el pabellón que le propondrá Heidi Weber se va a considerar precisamente la culminación de toda una vida hacia la síntesis de las artes.

Un proyecto que comenzará su andadura a principios de los años 60 y cuya construcción se realizará póstumamente a Le Corbusier, siendo inaugurado en 1967. En la redacción del proyecto participarán desde el estudio de la 35 rue Sèvres Guillermo Jullian de la Fuente (1961-64) hasta el momento que se pasa a trabajar en el proyecto del hospital de Venecia, y los arquitectos Robert

¹⁰ Le Corbusier, *Oeuvre complète. Vol 2. 1929-34*. Ed Girsberger. Zurich 1964, p 11.

Rebutato y Alan Tavès.; en lo estructural Jean Prouvé, y Le Ricolais, junto con Louis Fruitet en la etapa final.

El edificio constituye un prototipo de prefabricación muy ambicioso como sistema. Considerado por Siegfried Giedion el legado de Le Corbusier y construido entre 1961 y 1967 por Heidi Weber en Zúrich constituye para muchos una llave maestra para entender su obra.

Bajo el baldaquino de la cubierta que ejerce de paraguas y parasol, se construye un ensamblaje cúbico. El conjunto resulta de esa dialéctica que se produce entre el baldaquino cubierta y los prismas inferiores. Entre ellos un espacio nuevo, un *entre* la cubierta y el *corp de logis* que da cabida a una nueva sensación espacial. Como señalará Sigfried Giedion la experiencia de estar sentado en la terraza hará ver que, a pesar de tratarse de un edificio cuyo centro dimensional es el ser humano, en el que su arquitectura se encuentra absolutamente modulada a escala Modulor de 226, a pesar de eso, dicha experiencia provoca la conexión del observador con el infinito. De nuevo la presencia del juego de lo cercano y lo lejano dialogando a través del edificio:

Cuando uno se sienta en el largo, casi clásico banco de la terraza superior, donde las sesgadas superficies de acero de la cubierta se instalan como un barco varado en medio del amplio paisaje de árboles, el lago y el cielo, uno siente que Le Corbusier inconscientemente construyó esta casa cristalina como su memorial. No es sólo una estructura de acero y cristal; desde un punto de vista más elevado, abraza el infinito.¹¹

El paraguas-parasol de la cubierta, formado en base a una geometría en planta de doble cuadrado, sigue la tradición de sus construcciones indias donde una superestructura desempeña la función de cobijo para lluvia y sol del edificio. Es lo primero que se construye. Después, el ensamblaje en forma de pabellón de perfiles en L basados en un bastidor de 226x226x226 del Modulor, conforma el *corp de logis*. Las conexiones las protagonizará de forma muy plástica el hormigón armado in situ. De nuevo una rampa de lenta *promenade* con una envolvente masiva que nos recuerda aquella interioridad del Museo del Crecimiento Ilimitado, frente a una escalera de directa conexión, concebida como una escultura que se ramifica desnuda en la verticalidad del espacio. La disposición de la rampa y de la caja de escaleras permite una gran versatilidad a las plantas que pueden ser recorridas de múltiples formas por el usuario.

El pabellón, seis años después de obtener los permisos para su construcción en la parcela al borde de un lago cedida por la administración suiza, final-

¹¹ Giedion, Sigfried, *Architecture and the Phenomena of Transition. The three Space Conceptions in Architecture*. Harvard University Press, Cambridge, 1971, p 292. 'When one sits upon the long, almost classic bench of the upper terrace, where the slanting surfaces of the steel roof settle like a sail amid the broad landscape of trees, lake and sky, one feels that Le Corbusier unconsciously built this crystalline house as his memorial. It is not just a structure of steel and glass; on a higher plane, it embraces infinity.'

mente se inaugura en 1967, tras la muerte de Le Corbusier en agosto del 1965 en Cap Martin.

La intención originaria del pabellón como espacio expositivo como ya hemos anunciado, también concentra en su formalización el sentido del habitar, de ahí que recibiera de Le Corbusier el apelativo de *Maison d'Homme*. Si el proyecto de *Ma maison* es un proyecto más íntimo y personal, este habitar desarrollado en el espacio de la *Maison d'Homme* habla de las huellas del individuo, ese habitar que se va conformando a través del rastro que los trazos que las huellas del individuo va dejando en la casa como deja sus huellas el instrumento en su estuche. De nuevo nos remitimos a Benjamin. Y en este caso el arquitecto deja sus huellas también a través del sistema de medida, la escala humana que constituye el Modulor.

GÉNESIS DEL PROYECTO

En 1960, una vez conseguido de la administración local de Zurich un terreno al borde del lago, Heidi Weber habla con Le Corbusier de esta posibilidad de construir un pabellón museo en dicho emplazamiento. Le Corbusier está enfrascado en este momento en la construcción de los edificios de Chandigarh. En medio de estos viajes a la India, en el verano de 1961, entre el 28 de julio y el 8 de agosto, retirado en su *cabanon* de Cap Martin, desarrolla un total de 24 bocetos perfectamente ordenados y titulados: '*Zurichhorn, Agosto 5, 1961, croquis finales, bocetos nos. 1-23 preparados para el diseño en el estudio*'.

El encargo le otorga carta blanca para concebir un pabellón que suponga la síntesis de las artes, una idea que Le Corbusier ha ido defendiendo durante gran parte de su carrera y que se hace más poderosa a partir de la década de los 40. En 1948 nos encontramos el escrito titulado *Unité*, publicado en *L'architecture d'Aujourd'hui*. Una idea que sirve para explicar su producción entendida como una síntesis artística, una manera de hacer vinculada al ámbito de lo artístico en todo su recorrido, donde los *entres* de tales disciplinas más que separar sirven en este caso para unir. Ya hemos visto como en tantas ocasiones el propio Le Corbusier nos ha ido indicando que para entender su arquitectura había que leer en sus pinturas. Así en *Maison d'Homme* va a reunir en torno así a la arquitectura, la pintura, la escultura, el diseño de mobiliario de tapices, de esmaltes, de litografías y de publicaciones. Todos los campos artísticos que la personalidad de Le Corbusier ha recorrido.

Que Le Corbusier desde muy temprano se ha preocupado por recoger de forma selectiva y disciplinada su producción, es evidente desde sus primeras publicaciones en los años 20, pero en la década de los 50, a esto se añade su interés por establecer lugares físicos que sirvan de archivo y registro de su obra, para que así, de forma sencilla, cualquiera que deseara investigar sobre aquella pudiera hacerlo. Así lo demuestra la creación de la Fundación Le Corbusier en la villa *La Roche-Jeanneret* o el *Museo Le Corbusier* en *Villa Saboya* aprobado por André Malraux. Y para ello era común que Le Corbusier realizara multitud de listados indicando las obras y su ubicación en el espacio de aquellos museos-archivo. Pero de todos ellos, el encargo de la *Maison d'Homme*, podríamos decir que logró impactar más que positivamente al arquitecto, quien a sus setenta y tres años recibía del país que le vio nacer la posibilidad de edificarlo de la mano de alguien que le admira y que justamente le encarga un proyecto libre

de ataduras y en la línea del ideario que el arquitecto ha defendido durante toda su trayectoria. Y así se lo traslada en carta a André Malraux, ministro de cultura francés en tiempos del gobierno de De Gaulle. Fechada el 12 de octubre de 1960, en ella el arquitecto también aprovecha para confirmar el encargo de la Embajada de Francia en Brasilia:

Mi querido Malraux, el ayuntamiento de Zúrich ha otorgado, a una persona que tiene un gran interés en todos los aspectos de mi obra, una concesión por setenta años sobre un magnífico terreno al comienzo del parque que bordea el lago Zúrich justo en el centro de la ciudad, con el propósito de construir una residencia lecorbusieriana en la que mi investigación referente a la estética de la casa, los objetos cotidianos, y la unión de la naturaleza y la geometría (el sol, el espacio, la vegetación) queden patentes, y sirva como centro de investigación y museo en este punto central de Zúrich, un lugar en donde se cruzan los ejes norte-sur y este-oeste de Europa. Acabo de recibir los planos del catastro, y debo ponerme a trabajar de inmediato. Es maravilloso. Tengo setenta y tres años, y esta es la primera vez que este país me muestra un mínimo de cortesía. ¡Vaya sorpresa!¹²

Porque será el 11 de abril de 1960, en viaje de camino a la India, que se encuentre en Zúrich con Heidi Weber, quien, de forma sorprendente para él, le cita para dar un paseo por el área llamada Blatterwies al borde del lago de Zúrich. Le Corbusier, altamente sorprendido, le preguntará por la causa de haber elegido para el encuentro tal paseo por aquella zona de la ciudad, el Zurichhorn Park. Mme Weber le comunicará entonces su propuesta para realizar un museo justo al borde del lago, allí en Suiza. Le Corbusier lo primero que le recuerda es que tiempo atrás se había prometido a sí mismo no volver a tener nada que ver con Suiza. Recordemos que el rechazo de su proyecto para el *Palacio de las Naciones de Ginebra* en 1927 supuso un duro golpe para el arquitecto, quien además en 1934, tras otro proyecto suyo rechazado para un edificio administrativo para la aseguradora *Rentenanstalt* suiza, prometió a Karl Mosser no volver a construir nada en Zúrich. A partir de ese momento su único contacto con las autoridades suizas habría sido con la Universidad de Zurich cuando con motivo de la fecha del centenario de su aniversario universitario, en 1933, le convocó para otorgarle el título de doctor Honoris Causa en Filosofía y Matemáticas por su trayectoria y desarrollo teórico en torno a la proporción.¹³ Sabiendo que se iba a encontrar con tal respuesta por parte de Le Corbusier, Heidi Weber, de forma muy sibilina, le reta a entre los dos ser capaces de construir algo no-sui-zo justo en medio de Suiza. Le Corbusier, quien desde muchos años atrás ha

¹² Dumont d'Ayot, Catherine, *The Genesis of an ideal exhibition pavilion*, recogido en *Le Corbusier's pavilion for Zurich*, Lars Müller Publishers, Zurich 2013, p 18.

¹³ Cuestión ésta que reseña Max Bill en la *Introducción* que dedica a la figura de Le Corbusier en *Le Corbusier, Oeuvre complète, Vol 3 1934-38*, Ed Girsberger, Zurich, 1964, p 11.

Fig. 08. De izda. a dcha. y de arriba a abajo: Le Corbusier, Montaje de vista perspectiva y maqueta de *Proyecto para un Laboratorio Permanente de las Artes Mayores en Porte Maillot*, París, 1949, 66.5 x 101.6 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 18154; Jeanneret, *Nature morte aux nombreux objets*, óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 175; Le Corbusier, *Nature Morte aux nombreux objets*, 1953; Le Corbusier Fotografía del *Pabellón de l'Homme* en Zurich.

acariciado justo la idea que se le propone, aunar en una obra la síntesis de las artes y además desde lo residencial, acepta el encargo:

Efectivamente, estas en lo cierto (refiriéndose a Heidi Weber), se lo demostraremos a los suizos.¹⁴

El arquitecto manifestará una ilusión enorme por este proyecto que entiende como el más audaz de toda su carrera.¹⁵ Le Corbusier, consciente de la relevancia del proyecto, que desde el origen entiende como vital en su trayectoria, desde el primer momento establece que deben de recogerse todos los documentos para que quede registro de ellos y puedan ser estudiados pasando a formar parte de su legado.

CRONOLOGÍA DEL PROYECTO

Nos encontramos con un nuevo proyecto en la obra de Le Corbusier, pero como en tantas otras ocasiones, veremos que de la relectura de su propia obra extrae múltiples recursos. Como también hace, por otra parte con su pintura. Si atendemos ahora entonces a su pintura, podemos apreciar cómo a partir de la década de los 40 la paleta cromática de Le Corbusier cambia hacia tonalidades más intensas. Esto que ya se ha producido antes, lo podemos constatar a través de la imagen de un cuadro que conocemos en su versión de 1953. Cuadro que a juzgar por fotografías existentes ha estado trabajando sobre él ya en la década de los 40. Este cambio cromático, como decimos lo comprobamos en la imagen que acompañamos en la que se muestra la versión de su cuadro *Nature morte*

¹⁴ 'Yes, you are right, we'll show them, the Swiss'. *Heidi Weber: 50 Years Ambassador for Le Corbusier. 1958-2008*. Heidi Weber Museum-Center le Corbusier Zurich, 2008, p27.

¹⁵ Jenger, Jean. *Le Corbusier Choix de lettres*, Birkhäuser, Basel 2002, p 472-75

Pero vayamos con la cronología. La propuesta de Heidi Weber se gestó en 1959, fecha en la que la galerista y diseñadora está llevando a cabo el montaje de una exposición de mobiliario de Le Corbusier. Es un momento en el que Heidi Weber se encuentra junto a Le Corbusier en su *atelier* del 24 rue Nungesser et Coli, seleccionando la posible obra a exponer. Así, contemplando su *atelier*, en la casa del arquitecto, es como Heidi Weber le propone la idea de concebir una casa, pero no una casa para vivir, sino una casa que diera habitación a la síntesis de las artes. Con gran insistencia y perseverancia en el logro de tal proyecto, Heidi Weber consigue de la administración local de Zúrich la cesión del solar. Dicha cesión se produce en junio de 1960, fecha en que se lo comunica a Le Corbusier. En julio recoge ella misma los planos el catastro en Zúrich y se los lleva a París al estudio de Le Corbusier. En septiembre de ese mismo año Le Corbusier le comunica que ya están trabajando en el estudio en el proyecto. Él por su parte, entre julio y agosto, conocidos los planos del solar, había estado trabajando como hemos visto, en los bocetos iniciales. En noviembre, fecha en la que Le Corbusier está de vuelta de una de sus visitas a las obras de Chandigarh, se concierta la primera reunión con la administración local en el propio solar. En esa reunión se dan cita además de las autoridades locales y el propio Le Corbusier, la benefactora del proyecto, Heidi Weber y Willy Boesiger como el encargado del estudio. Le Corbusier contactará con el fotógrafo René Burri para que realice las imágenes que registran tal acontecimiento. Justo después se produce la inauguración de la exposición *Le Corbusier, Paintings and Sketches* en la *Mezzanin Gallery* de Heidi Weber. Para dicha exposición, como para todas, Le Corbusier realiza una selección cuidadosa de su obra como figura en el dibujo que aparece en la Fig. 09. Anotado gráficamente y por escrito aparece el listado que prepara para dicha exposición que se inaugura el 24 de noviembre de 1960. Es el momento en que Le Corbusier aprovecha para trasladar de forma singular a su benefactora la ficción del rito de la primera piedra del proyecto. A través de una especie de dedicatoria que transcribimos y que aparece en la imagen:

Pose de la "première pierre"(whisky et vin blanc à mezzanin) d'une "maison d'homme" "inventée" par mme Heidi Weber.(montre de persévérance, de dévouement et d'enthousiasme) –mon amitié à Heidi Weber / Zurich / 24.11.1960 / sa victime / Le Corbusier.¹⁶ **Fig. 09.**

Le Corbusier reunía hasta la fecha la autoría de obras de dibujo, de pintura, de arquitectura, de pintura, de grabados, de muebles, de libros, de tapices, etc. Reunir todo ello, o una selección, en un edificio concebido como una *maison-atelier* expositiva configurará para el arquitecto justamente la consecución de su proyecto para la Síntesis de las Artes.

HEIDI WEBER

¹⁶ Heidi Weber: *50 Years Ambassador for Le Corbusier. 1958-2008*. Heidi Weber Museum-Center le Corbusier Zurich, 2008, p 35.

Fig. 09. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Fotografía con Willy Boesiger, Adolf Wasserfallen, arquitecto municipal de Zúrich, Le Corbusier, Pierre Zbinden, Director del Departamento de Parques de Zúrich y Heidi Weber en el solar Zurichhorn, Foto de René Burri; Fotografía de Heidi Weber conversando con Le Corbusier en la Inauguración de la Exposición de Le Corbusier en la galería Mezzanin, noviembre 1960, Foto René Burri; Dedicatoria de Le Corbusier a Heidi Weber, 25-11-1960; Le Corbusier, *Boceto 604*, Carnet P61. *Sketchbooks 4 1957-1964*.

Fig. 10. De arriba a abajo: Fotografía del Studio Mezzanin de Heidi Weber en Neumarkt, 28, Zúrich; Fotografía del Café Legendre (ahora Café Mauroy). Fotografía Fondation Le Corbusier, París.

Heidi Weber, tras su divorcio de Walter Weber en 1954 decide dar un giro a su vida y acepta la oferta para trabajar en una de las primeras tiendas de diseño interior en Zúrich, que amenazaba bancarrota. Comienza su trabajo en 1955 con gran éxito. Tras esto el 15 de junio de 1957 inaugura su propia galería, bautizada como *Studio Mezzanin* por la propia estructura en dos niveles del local situado en la parte vieja de Zúrich. Casi una premonición de la futura relación con Le Corbusier, si tenemos en cuenta la típica sección lecorbuseriana que algunos asocian, además de a la Cartuja de Ema a la composición del Café Legendre próximo a la vivienda del joven Jeanneret en sus primeros años en París y adonde acudía frecuentemente junto a sus compañeros. **Fig. 10.**

Así en *Studio Mezzanin* se darán cita obras de los diseñadores punteros del momento como Charles Eames o Georges Nelson. Animada por el éxito Heidi Weber comienza su andadura como diseñadora, tras asistir a unos cursos de diseño gráfico y como galerista, primero interesada en Paul Klee y Fernand Léger hasta que, en 1957 en una exposición organizada por la *Zúrich Kunthaus* queda fascinada por la obra de Le Corbusier. A tal punto, que no duda en cambiar al trueque su Fiat Topolino por su primer cuadro de Le Corbusier, propiedad en aquel momento de un diseñador gráfico vecino de calle. La obra es *Verres et bouteilles avec vermillon*, un óleo de 130 x 89 cm que Le Corbusier realiza en 1928. Después conseguirá una de las versiones del *Femme et coquillage*. **Fig. 11.**

Sabiendo la conexión existente entre Le Corbusier y Willy Boesiger en el ámbito editorial, no duda en ponerse en contacto con éste último, quien en esta época es propietario del Café Select, un lugar muy de moda en Zúrich y a donde se daba cita la *intelligentsia* del momento. El encuentro lo organiza el contable de Heidi Weber y en él Heidi aprovechará para hacerse con todas las obras que Boesiger tiene de Le Corbusier hasta el momento, once trabajos en papel. Su siguiente objetivo será conseguir una obra al óleo de Le Corbusier. A través de Boesiger tiene noticia de que Le Corbusier está buscando comprador para la E-1027 la casa de Eileen Gray y Jean Badovici, vecina a su *cabanon* en Cap Martin, y que quiere evitar a toda costa un eventual vecino norteamericano. Con esa excusa trama la visita a Cap Martin. La cita se arregla rápidamente y el 16 de agosto de 1958 Heidi Weber vuela rumbo a la costa azul francesa, su primer vuelo en avión, su primera vista del Mediterráneo y por supuesto su primer encuentro con Le Corbusier¹⁷. Ese mismo día almorzan juntos en Roquebrune. Al día siguiente Heidi Weber le planteará a Le Corbusier su deseo de comprar una de sus pinturas. Cuando Le Corbusier le pregunta sobre la cifra que está dispuesta a pagar por uno de sus cuadros, Heidi Weber, quien sabía que en el mercado el espectro de precio estaba entre los 2000 y los 3000 francos suizos, le responde resueltamente que 10000. Le Corbusier impresionado por la seguridad que demuestra Heidi Weber finalmente la propone cederle los derechos de producción de cuatro de sus modelos de mobiliario y la posibilidad de realizar en su galería *Studio Mezzanin* una exposición con su obra. La cita en París a donde le dice que él llegará a partir de septiembre de ese mismo año 1958. Así volverán a encontrarse en París en el apartamento de Le Corbusier de la rue Nungesser et Coli 24 el 2 de septiembre de 1958. Así, tras el almuer-

¹⁷ Jornod, Naïma. Heidi Weber and Le Corbusier, recogido en Heidi Weber 50 years ambassador for Le Corbusier. Heidi Weber Museum. Zurich 2008, p17

Fig. 11. De arriba a abajo y de izda. a dcha.: Fotografía del apartamento de Heidi Weber en Zurich donde se ve el cuadro *Verres et bouteilles avec vermillon*; Fotografía que Heidi Weber se hace junto a su hijo Bernard en su apartamento cuando recibe el cuadro y lo cuelga por primera vez en su apartamento *Verres et bouteilles avec vermillon*, 1958; Le Corbusier, *Verres et bouteilles avec vermillon*, 1928, óleo sobre lienzo, 130 x 89 cm, Colección Heidi Weber, Zurich.

zo, Le Corbusier le muestra su estudio taller y toda la obra en él contenida. La conexión se había establecido.

Para la futura exposición, Le Corbusier elige tres pinturas, cerca de diez obras en papel y dos o tres obras textiles. A partir de entonces, la galería de Heidi Weber *Studio Mezzanin* albergará dos o tres muestras anuales dedicadas a Le Corbusier. La primera llevará por título "*Le Corbusier: Paintings-Tapestries-Drawings-Lithos-Furniture*" y tendrá lugar entre febrero y abril de 1959. Por su parte, el éxito de la producción del mobiliario de Le Corbusier es tal que Heidi Weber negocia la colaboración en los derechos de producción con la empresa italiana Cassina. Además será la encargada de llevar a cabo, junto con el grabador Fernan Mourlot, la publicación de los grabados de Le Corbusier y conseguirá los derechos en exclusiva sobre la producción de las obras textiles de Le Corbusier por treinta años, hasta 1994. Lo próximo será la propuesta, que concibe en 1960, de realizar una casa-museo que contenga su pensamiento y su obra y que se situará en Zúrich. Como sabemos la propuesta finalmente es aceptada por Le Corbusier quien se pone manos a la obra.

El 23 de Junio de 1960 siendo alcalde de Zurich, el Dr. Landolt, el ayuntamiento de la ciudad confirma a Heidi Weber la cesión de un solar, aquel al borde del lago de Zúrich en el parque Zurichhorn. Dos días después, Heidi Weber se lo comunica a Le Corbusier por carta. Para la fecha, el proyecto estaba bastante avanzado, aunque Le Corbusier tiene dudas sobre el material principal, metal u hormigón. Entendiendo más estable el hormigón respecto a futuras patologías, finalmente se pide la licencia con la propuesta en hormigón. A pesar de esto veremos que acaban por convencer a Le Corbusier de que definitivamente se realice en acero, lo que sucederá ya en 1962. La opinión de Heidi Weber es que en los años 60 el hormigón es asociado por el imaginario colectivo a lo viejo, mientras que el acero y vidrio simbolizan más claramente lo nuevo. Sin embargo, hay que pensar que, aceptando que el vidrio, el acero y el hormigón van

a ser los materiales que permitan a la arquitectura su independencia respecto a tiempos pretéritos y el advenimiento de la modernidad, para Le Corbusier el acero simbolizaba el material novedoso vinculado al siglo XIX, asociado a personajes como Henri Labrouste y su Bibliothèque Sainte-Geneviève, obra que recordemos Siegfried Giedion en su libro *Bauen in Frankreich* del 1928 situaba como anterior a la modernidad de las obras de hormigón, entre las que ponía como ejemplo la *villa Cook* de Le Corbusier.

El hormigón para Le Corbusier será el material que le permita reflejar esa manufactura de masas en el espacio, esos volúmenes en juego bajo la acción de la luz. El hormigón lo va a comprender como aquella materia que encuentre su definición a través del intermedio de la luz, de los espacios entre los volúmenes, de la delimitación que la luz va provocando en las piezas. La materialización de esas visiones espaciales que nos ha mostrado a través de sus cuadros, con esa presencia del cubo en el que *el exterior está en el interior*. Y hemos visto como poco a poco ese exterior contenido va asaltando los límites, desbordándose y con ello nos va a exponer esa interioridad manifiesta al exterior. El cubo explota y el hormigón se abre y nos deja ver a los de fuera y deja ver a los de dentro y el exterior es manifiesto. Desde el exterior que se cuele en el adentro, y va horadando como se horadan las conchas y las piezas recogidas en la playa, aquellos objetos capaces de exhortar la reacción poética del artista que quiera verlos, y nos quedan vestigios en forma de estructuras tridimensionales de aquel cubo que si en algunos casos es de hormigón, recordemos por ejemplo *villa Shodan* en la India de 1951-56, en otros se hace metálico, como en la *Casa Ideal* en la Exposición de Londres del 39. Poco a poco, como en los cuadros, los numerosos objetos se nos muestran directamente sin la veladura envolvente del cubo, aquel cubo de *Le Cheminée*. Porque no es baladí el interés por la máquina y por la producción industrial. Por los transatlánticos, los aviones o los automóviles. El acero, en este sentido, resulta más permeable a la aplicación directa de estos avances en la industria de la edificación.

En paralelo, Le Corbusier recibe también un encargo similar, esta vez en Suecia. En septiembre de 1958, en el Moderna Museet de Estocolmo, se encuentra su obra reunida en la exposición itinerante que organizó el Zurich Kunsthhaus titulada *Exposition des 10 capitales*. El 12 de ese mes de septiembre de 1958, es condecorado con la medalla Litteris et Artibus por el rey Gustaf VI Adolph de Suecia. En esa fecha el coleccionista de arte Theodor Ahrenberg, siguiendo la recomendación de la galerista Agnes Widlung, contacta con Le Corbusier. Ahrenberg, quien posee una nutrida colección, desea reunir obras de Matisse, Picasso y Bracque junto con las de Le Corbusier en un edificio hecho por Le Corbusier a la manera del Louisiana Museum del danés Knud W. Jensen situado en la zona Norte residencial al Norte de Copenhague. Un primer contacto para ello se realizará con el Moderna Museet de Estocolmo. Con el beneplácito de Le Corbusier, se elige un posible solar en la ciudad de Estocolmo justo en frente del Edificio del Ayuntamiento en Norr Mälarstrand Quay. Dado que el verano y el otoño del 1961 Le Corbusier está enfrascado con el Pabellón suizo, no podrá trabajar en el proyecto sueco hasta el 1962. Aunque finalmente,

la acusación por parte de la hacienda sueca de irregularidades fiscales respecto a Ahrenberg dan al traste con la construcción del proyecto, en su fase final.

Por su parte, las obras para la construcción de la *Maison d'Homme*, el Zurichhorn de Le Corbusier, comenzarán en la primavera de 1964. Inesperadamente, en el verano de 1965, en agosto, Le Corbusier muere mientras se bañaba en Cap Martin.

LO INTERMEDIO DE LAS ARTES Y LO INTERMEDIO ESPACIAL EN LOS PABELLONES EN LC

Durante toda esta etapa el tema de la Síntesis de las Artes es habitual en el pensamiento de Le Corbusier, la idea de construir un contenedor que dé pie a ello, al encuentro e interpenetración de las Artes comenzando por las que el arquitecto denomina mayores, esto es, arquitectura, escultura y pintura, aunque luego veremos que se podrán añadir las demás. Ello desde la gran escala de los conjuntos culturales a modo de centro cívico en la ciudad como después lo que nos encontraremos en la década de los 60, en los que el tema es referido mediante proyectos de pequeña escala, la escala del pabellón-casa en el caso suizo o la de villa-museo en el sueco. Una idea que muestra una doble cara respecto a lo intermedio. Porque trata lo intermedio entre las artes, algo de carácter más conceptual, como también la realidad intermedia en que el espacio arquitectónico de la Modernidad se ha convertido. Se trata del *entre de las artes* como también del *entre del espacio*.

Pero esta idea no es nueva, lleva germinando en la cabeza de Le Corbusier desde mucho tiempo atrás. Ya en el primer número de *L'Esprit Nouveau*, publicación que realiza en 1920 junto a Dermée y Ozenfant señala:

Une grand époque a commencé, animée d'esprit nouveau; un esprit de construction et de synthèse, conduit par une conception claire.

La idea de que el nuevo espíritu de los tiempos viene de la mano de un sentimiento de síntesis es claro.

Recordemos que en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París de 1925, la propuesta de Le Corbusier con su *Pabellón de L'Esprit Nouveau* es justamente mostrar la arquitectura cotidiana de los nuevos tiempos, donde la palabra mobiliario es sustituida por la de equipamiento, en una apuesta integral por la arquitectura doméstica al servicio de la industria y del hombre. El Pabellón supone ya una mezcla en la que la intención es llevar a la arquitectura ante el público, y por ende que sea ella la que dé lugar al acontecimiento de la exposición, que se configure en su motor.

Aquí encontraremos ya un primer modelo al que referirnos como proyecto expositivo, en este caso doble, por una parte la célula extraída de sus *immeubles-ville* y por otro la extensión anexa. Veremos cómo tanto en el caso del módulo habitacional como en el del ciclorama anejo va a ser esencial el estudio de los recorridos y de la circulación para su configuración.

En 1928, un pequeño pabellón desmontable para Nestlé nos muestra una primera propuesta de un tipo de arquitectura efímera en la que ya podemos reconocer esa intención de conformar una cubierta, que asegure las condiciones de cobijo a lo expuesto, de forma sencilla y directa. Bajo ella se recoge la cir-

culación dirigida de los visitantes, manifiesta a través de la planta que formaliza justamente esa intención. Aquí podemos comprobar esa condición intermedia volcada en el objeto arquitectónico en la que la separación interior y exterior queda borrada en la pasarela de acceso. Lo fundamental lo expresa en la planta y en la sección. Ya en la Introducción del primer volumen de la publicación de su *Oeuvre Complète* nos confiesa la importancia que para él tiene la planta y la sección para conseguir una obra de arquitectura. Entre la planta y la sección, parece que se piensa:

...Je fus convaincu, dès lors, qu'une maison se construit avec des matériaux et des ouvriers et que, selon le plan et la coupe, on touche au succès ou à l'insuccès.¹⁸

Y en el caso de las construcciones para exposiciones es clara la materialización de la planta a partir del diagrama esquemático de las circulaciones que marcan el recorrido. Un itinerario concebido para ir contemplando lo que allí se expone. La planta, que es la organización para Le Corbusier casi construye directamente ese diagrama de recorrido. La topografía que se añade al recorrido junto con la necesaria protección de lo allí expuesto y de los visitantes mediante una cubierta que se muestra exenta, configuran los fundamentos de la sección. **Fig. 12.**

A continuación en 1929, la idea de la Síntesis de las Artes se hace más ambiciosa y adquiere un carácter más internacional y educativo. En esta fecha Le Corbusier realiza su propuesta para el Proyecto titulado *Mundaneum*, el cual sentará las bases para las futuras propuestas vinculadas a lo expositivo.

Le Centre mondial, scientifique, documentaire et édicatif, au service des Associations Internationales, qu'il est proposé d'établir à Genève pour compléter les institutions de La Plus grande Société des Nations et pour commémorer en 1930, dix années d'efforts vers la paix et la collaboration.

Centro muy complejo que se concibe para una gran extensión de terreno y que contará con varios edificios: un Museo Mundial, Los Halles des Temps Modernes, el edificio para las Asociaciones Internacionales, la Biblioteca, la Universidad e incluso un estadio y viviendas. Como vemos, solo el programa de la propuesta refleja ese sentido integral y vertebrador que su idea de Síntesis de las Artes va adquiriendo, desde lo residencial, lo educativo, pasando por lo productivo y creativo, hasta lo divulgativo y expositivo. Los Halles des Temps Modernes contendrán unos espacios vivos vinculados con la investigación y la experimentación en lo relativo a las disciplinas creativas con un carácter de umbral entre el recinto exterior y el gran Museo Mundial, será su antesala.

A continuación vendrá la propuesta para un *Museo de Arte Contemporáneo en París* en 1931, momento en el que Le Corbusier ofrece a M. Zervos¹⁹, director de *Cahiers d'Art* una participación en la patente de la idea de un museo de crecimiento ilimitado. Se trata recordemos de una propuesta que Le Corbusier

¹⁸ Le Corbusier, *Oeuvre complète. Vol 1. 1910-29*. Ed Girsberger. Zurich 1964, p 10.

¹⁹ Le Corbusier, *Oeuvre complète, Vol 2 1929-34*, Willy Boesiger, Ed. Girsberger, Zurich, 1964, p 72.

Fig. 12. Izda.: Le Corbusier, Fotografías del Pabellón Nestlé 1928; Dcha.: Le Corbusier, Planos del Pabellón Nestlé, 1928.

denomina el museo sin fachada, un museo en el que la intención es que el visitante priorice la contemplación de su interior produciéndose su acceso a través de un subterráneo que conduce al corazón de una espiral, embrión del futuro crecimiento del edificio, concebido para irse desarrollando en el tiempo, totalmente modulado y pensado para que la donación de las obras de arte incluya a su vez la parte del edificio soporte de la obra, un muro, un plafón del techo etc.

Por otro lado, hay que tener presente que en Le Corbusier no se puede dejar de lado la importancia que confiere a la parte experimental vinculada a lo creativo. En la escuela de su maestro L'Eplattenier uno de sus fundamentos era justamente el de la experimentación, una escuela de Artes y Oficios experimental y adelantada para la mentalidad de la época. Como experimental considera a su estudio del 35 rue de Sèvres, casi como un Laboratorio de arquitectura:

En síntesis, tal como lo diría Victoria Ocampo muchos años más tarde, un lugar donde "sólo se advertía la modernidad en los planos revolucionarios, las fotografías y la firma misma del arquitecto Corbu, como él mismo se llamaba a sí mismo"...ese taller...esta suerte de laboratorio de la arquitectura moderna.²⁰

Incluso se involucra personalmente con este carácter divulgador de la arquitectura, figura en la que se articula la deseada Síntesis de las Artes. Es en este

²⁰ Pérez Oyarzun, Fernando, Le Corbusier y Sudamérica en el viaje del 29, recogido en Pérez Oyarzun, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyectos*. Ed ARQ Escuela de Arquitectura Pontificia de Chile, Santiago de Chile, 1991, p 15

ámbito temporal que ya ha construido el inmueble Porte Molitor y ya su *atelier* y vivienda se encuentran en servicio. Así, en 1935 el galerista Louis Carré monta en dicho apartamento la exposición titulada *Arte Primitivo*. Si el *Pabellón de Nestlé* fue el primero en poderse llevar a cabo como construcción temporal para exhibir productos de la industria suiza y la Exposición de París del 25 permitió construir un módulo de sus inmuebles villas para que la habitación fuese expuesta, aquel *Pabellón de L'Esprit Nouveau*, en este caso, va a ser la propia casa de Le Corbusier la que sirva de albergue a lo allí expuesto. Pero la intención es mucho más ambiciosa. Le Corbusier no pretende sólo dar cobijo a las artes, sino que su idea es provocar la Síntesis de las Artes, un espacio en el que la *relación* entre los objetos pictóricos, escultóricos y arquitectónicos sea la que provea de sentido a dicha síntesis y en consecuencia procure la experiencia artística. Y *en la relación y desde la relación* la experiencia del arte se enriquezca. Síntesis que también se concibe en términos de unidad (*unité*). **Fig. 13.**

En 1937 se realiza una estructura modular metálica para el *Pabellón des Temps Nouveaux* en la Porte Maillot. Una cubierta de 1200m² que a modo de gran carpa da cobijo a la superficie expositora. La estructura formada por cuatro módulos cuadrados de estructuras metálicas en celosía es soportada por pilares (pilonos los denominará Le Corbusier) en celosía dispuestos en el perímetro y reforzados por vientos a base de cables de acero anclados al suelo. Esa especie de gran carpa sirve de contenedor al despliegue de paneles que van conformando el recorrido de la exposición en piezas de una, dos y hasta tres alturas. Hay una idea clara de continente, la carpa a modo de gran superestructura tensada como una tienda, y el contenido, las rampas y stands de exposición. En esta Exposición Universal de 1937, Le Corbusier seguirá insistiendo en que lo que debe ser el fundamento de la exposición ha de ser justo el tema de la habitación.

El *Pabellón Bat'a* del 37 a una escala menor, aunque no construido, y el *Pabellón de Francia en la Exposición Internacional del Agua en Liège* en 1939 seguirán esta línea ya iniciada de generar una gran cubierta que proteja en su interior el montaje de cubículos, planos y rampas que componen la secuencia de los stand de exposición. La estructura, en forma de tienda, y los vientos estabilizadores recordarán al anterior *Pabellón des Temps Nouveaux* de la Exposición de París del 37. Ahora la cubierta cobra más presencia y es conformada en base a la extensión en el espacio de módulos de base cuadrada. El perfil sinusoidal que se muestra en los bordes de aquellos módulos anuncia ya el característico trazado de lo que para Le Corbusier simboliza el recorrido de la vida humana, el paso de las veinticuatro horas del día representado justamente por una línea sinusoidal. A cubierto, la gran plataforma de la cubierta permitía bajo ella el desarrollo de toda una *promenade* que recorría el espacio expositivo permitiendo a su vez, además de la escenografía expositiva, la vista de los alrededores. Se trata de una propuesta espacial de carácter intermedio proporcionado por esa tienda nómada transportable a cualquier lugar tras su desmontaje. **Fig. 14.**

Poco a poco su idea de Museo se irá concretando más y en 1939 propondrá este mismo concepto más desarrollado en su propuesta denominada ahora *Museo de Crecimiento Ilimitado*. Aquí el desarrollo espiral contempla la convergencia de una especie de naves paralelas temáticas, la dedicada los objetos,

Fig. 14. Le Corbusier, *Pabellón de Francia en la Exposición Internacional del Agua en Liège en 1939*, Vista panorámica, alzado, maqueta y axonometría.

Fig. 13. Le Corbusier, *Pabellón des Temps Nouveaux*, 1937, París.

la de los lugares, la de los tiempos y sobrevolando todas ellas la técnica con el tránsito de las áreas de instalaciones y mantenimiento. Esta última incluye el descuelgue de la sección con el salto preciso para proveer iluminación continua cenital al espacio expositivo. Además ya se han contemplado las cuestiones relativas a su modulación, estimándose 7 m para la horizontal y 4,5 m para las alturas ['L'élément modulaire de 7m environ de large, et de 4,5m environ de hauteur, permet d'assurer une régularité impeccable d'éclairage sur les parois épousant la spirale carrée']²¹. Junto a esto, el pensamiento de estandarización total de los elementos está netamente presente ['Une suite de dix années d'études a conduit ici à résultat appréciable: standardisation totale des éléments de construction: un poteau, une poutre, un élément d'éclairage diurne, un élément d'éclairage nocturne']. Desde nuestra reflexión, lo que nos interesa de estas propuestas es esa evidencia de que el recorrido como nexo entre exterior e interior, como cordón umbilical que lo liga es construido, es la base que sustenta estas propuestas de Museo en crecimiento orgánico.

En esa misma línea se sitúa lo que denominará Museo del Conocimiento del Arte Contemporáneo que desarrolla a partir de 1943, derivado de la donación por parte de Raoul La Roche, de toda su colección a la ciudad de París. Es en 1944²² cuando Le Corbusier, poco antes del armisticio, propone tal idea en la revista francesa *Volonté*. Después, en octubre de 1946 un número especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicado al arte y cuya portada diseña Le Corbusier, incluye su texto titulado "*L'espace indicible*", texto seminal para en-

²¹ Le Corbusier, *Oeuvre complète, Vol 4 1938-46*, Ed Willy Boesiger, Zurich, 1946, p 16.

²² Le Corbusier, *Oeuvre complète Vol 5 1946-52*, , Ed Boesiger, Willy, Zurich 1953, p67.

tender su propuesta acerca de la Síntesis de las Artes. De hecho, este número de la revista y la idea de síntesis de las artes que sustenta, formará parte esencial de la filosofía en la que se fundamentará la séptima edición de los CIAM, tanto en los preliminares en la ciudad de Bérgamo como en su desarrollo final en 1947 en la ciudad de Bridgewater, consiguiendo que se contemple una sección específica denominada Síntesis de las Artes Plásticas.

Con esta misma base, en París, el 14 de octubre de 1949, se funda la Asociación para la Síntesis de las Artes Plásticas en donde se encuentran, entre otros, Le Corbusier, Henri Matisse o André Bloc. Como resultado de todo ello, a nivel de los CIAM, se llevará a cabo una ambicioso giro en el que se pondrá que lo sociocultural se ligue estructuralmente a lo urbano en la línea de lo que se denominará la generación del centro cívico de toda ciudad.

Será en París entre los bulevares Pershing y Gouvion-Saint-Cyr, justo en frente del arranque del Bois de Boulogne, donde se despejará en ese año de 1949 una amplia zona destinada a ubicar ese gran centro cívico de carácter social y cultural: el *Proyecto de La Porte Maillot*. En este caso, y como continuación a lo que ya ha desarrollado antes, lo que Le Corbusier propone es un gran complejo que contenga cuatro figuras específicas: un *Laboratorio Permanente de Artes Mayores*, un *Museo Experimental del Arte*, una *Exposición Permanente de Arquitectura y Urbanismo* y un área dedicada a lo que denomina *L'Esprit de París* con zona de recepción, de feria y de encuentros. Este proyecto para la zona de Porte Maillot en París, se presenta inicialmente derivado de una partida presupuestaria aprobada por el Ministerio de la Reconstrucción y del Planeamiento Urbano de cuatro millones de francos, parece que el proyecto arranca. De hecho en 8 de febrero de 1950 el propio Le Corbusier envía una circular a cincuenta artistas y arquitectos invitándoles a participar en el proyecto. Pero después de muchas vicisitudes, y a pesar de los esfuerzos de Le Corbusier, no se logran los fondos precisos y, tras su vuelta de Colombia en marzo del mismo año, decide darle un giro educativo con el objetivo de obtener fondos de la UNESCO. A pesar de todo, los próximos años irán evidenciando el letargo del proyecto por falta de fondos hasta que definitivamente, al final de 1951, a nivel de promoción pública, el proyecto se quedará en agua de borrajas. **Fig. 15. Fig. 16.**

Tanto en lo que en su *Oeuvre Complète* denomina *Proyecto A*, refiriéndose al inicial de la Porte Maillot sufragado por el Ministerio de la Reconstrucción, como en el denominado *Proyecto B*, ligado a la UNESCO, Le Corbusier defenderá la propuesta de generación de un lugar en el que pintores y escultores tengan la posibilidad de acercarse a la naturaleza de la Arquitectura. Se trata de generar un espacio donde se reúnan las condiciones para el encuentro de Pintura, Escultura y Arquitectura, y en este caso por su propia naturaleza, la Arquitectura será la anfitriona, en el sentido de que será la encargada de dar lugar. La idea es proporcionar un lugar para la edificación de esa Síntesis.

El Proyecto A estará concebido como un espacio cubierto por estructuras económicas y estándar realizadas con madera a modo de marquesinas, parasoles y paraguas que permitan bajo ellas la protección suficiente para admitir la libre circulación. La estructura de cubierta se concibe como cobijo bajo el cual se resolverá la planta libre lecorbuseriana. Una planta libre concebida para potenciar la experiencia de la arquitectura ligera y de las obras allí expuestas. El Proyecto B, ya concibe un espacio de exposición permanente de menor enver-

Fig. 15. Le Corbusier, Planos del Proyecto para Porte Maillot en París, Arriba Proyecto A, Abajo Proyecto B, *Oeuvre Còmplete Vol 5* 1946-52.

gadura y resuelto con estructuras modulares metálicas que alberguen exposiciones temporales sufragadas por la UNESCO. Tanto uno como otro hablan de la temporalidad de la propuesta bajo la superestructura. Un gran baldaquino en el que los soportes se han trasladado a los puntos centrales de los laterales del conjunto, liberando las esquinas y ampliando la percepción de ligereza del sistema, una especie de plano flotante anclado al suelo mediante los soportes que parecen más bien los vientos que lo anclan a la tierra. Como una nube protectora, la cubierta asegura la protección ante el sol y ante la lluvia. Bajo ella, libremente se disponen los *stands* de exposición y las circulaciones desarrolladas mediante pasarelas que traducen esa idea de recorrido precisa en un ámbito de exposición y presente en tantas obras de Le Corbusier. Ya no hay fuera y adentro, sino que, con toda naturalidad, el individuo recorre el espacio bajo el gran paraguas de protección. Todos los objetos, todas las piezas, todos los espacios se abren a nuestro recorrido, como si se dispusieran los objetos conformando una especie de '*naturaleza muerta*' construida, espacial. Todo el sistema está pensado para admitir su desmontaje y traslado a cualquier otro lugar del mundo.

Esta misma propuesta la planteará para la India tras el encargo de concebir allí una ciudad. Es en el otoño de 1950 cuando la comisión india del gobierno de Punjab se decide definitivamente por el estudio de Le Corbusier para el diseño de su capital, Chandigarh. En la primera versión para la nueva ciudad, Le Corbusier también recogerá una planificación con un conjunto denominado *Le Musée de la connaissance*, el cual como sabemos no se desarrollará.

Fig. 16. Maquetas para el proyecto B Porte
Maillot, París, *Oeuvre Còmplete Vol 5 1946-52*.

Después, para otra ciudad india Ahmedabad, volverá a plantear un complejo del estilo que incluirá su *Boîte à miracles*, el *Pabellón Itinerante*, el *Museo*, el *Teatro Espontáneo* y la *Universidad de Arte*.²³ Aquí sólo verán la luz el proyecto de Museo y el de Universidad. **Fig. 17.**

Más adelante, tras la construcción de este *Museo de Ahmedabad*, será que reciba el encargo por parte de Japón para realizar un Centro Cultural. Un adinerado japonés residente en París, Mr. Matsukata, es dueño de una importante colección, la cual incluye numerosas obras del impresionismo tanto de pintura como de escultura. Resultado de la controversia por haberse custodiado dicha colección en París en 1939, el acuerdo final para su devolución a su legítimo propietario japonés incluirá la condición de que la colección se reúna en un *Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente* en Tokyo. Será entonces el Gobierno japonés quien finalmente realice el encargo a Le Corbusier en 1956. En principio la solicitud consistirá en un Centro Cultural para el que Le Corbusier propone además del *Museo*, su *Pabellón de las Exposiciones Temporales* y su *Boîte à miracles*. Aunque finalmente sólo se realiza, como en el caso de Ahmedabad, el Museo. La construcción la llevarán a cabo dos antiguos colaboradores japoneses de 35 rue de Sèvres de la época entre 1928 y 1931, Maekawa y Sakakura. **Fig. 18.**

A continuación, en 1963, nos volveremos a encontrar la propuesta para un Museo del siglo XX entendido como un Centro Internacional del Arte para la ciudad de Erlenbach cerca de Frankfurt on Main en Alemania. Una plaza que Le Corbusier sitúa en el eje que cruza Europa desde Estocolmo hasta Bucarest, en plena campiña alemana. En este caso el conjunto reunirá su versión del *Museo de Crecimiento Ilimitado*, su *Boîte à miracle*, su *Théâtre spontané*, su *Pabellón de*

²³ Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, Vol 8 1965-69, Ed Artemis, 1970, p 92.

Fig. 17. Le Corbusier, *Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente en Tokyo*, 1955-59, Arriba Vista del conjunto, Croquis coloreado, 33.8 x 42.5 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 29959; Abajo Pabellón de Exposiciones, Maqueta y Vista, *Oeuvre Complète Vol 6 1952-57*.

Exposiciones Itinerantes junto con los consabidos *ateliers* y almacenes para el museo. El conjunto se cerraba con un jardín de esculturas al aire libre.

Con ello hemos llegado ya a las fechas contemporáneas a la gestación y proyecto que materializa la idea por parte de Mme. Weber de proponerle a Le Corbusier su pabellón en el *Zurichhorn*. Un *entre* de las artes que combina en sí mismo el *entre* de lo espacial.

Y la forma de conseguirlo materializa el intermedio que se produce entre la frase que nos acompaña en la presente tesis con su doble sentido, con su ambigüedad, con el intervalo de su límite significativo. Si *Le dehors est toujours dedans* nos indica que todo es un interior en el sentido de que el exterior como totalidad es siempre un interior, también es bien cierto que *Dedans il y à toujours dehors*, dentro siempre nos espera el exterior que la primera lectura prometía, dentro siempre hay todo un exterior.

Que el exterior en realidad sea siempre un interior lo podemos evidenciar simplemente a través de nuestra limitada percepción. Nuestra percepción espacial siempre establece, aunque sea solo atendiendo a nuestra propia capacidad fisiológica, un encuadre, un marco referencial dentro del cual contene-mos aquello que en el afuera de nosotros mismos contemplamos. Por eso nos encontramos con aquella imagen del cubo luminoso de *Le Cheminee*, símil del marco que contiene el afuera. Ese cubo que veíamos análogo al cubo del *atelier* del artista, aquella *Ma maison* que contenía en su interior tanto el espacio para lo creativo como el espacio habitacional, y todo ello decimos contenido en el cubo. Pero después vino su *Nature morte aux nombreux objets*. O lo que es lo mismo, la peculiar forma de explotar el cubo por Le Corbusier. Algo que, como buen purista hace con elegancia, no directamente, sino acogiéndose a otros recursos. Recursos si se quiere más conceptuales y elaborados. Mediante aquella aparición de lo simultáneo porque la cuarta dimensión en la Modernidad, ligada al espíritu nuevo de los tiempos, inexorablemente ha de estar presente.

Fig. 18. Arriba: Le Corbusier, Fotomontaje Museo del siglo XX en Erlengbach con el Pabellón de Exposiciones Temporales, 1963; Abajo: Le Corbusier, Boceto del Conjunto Cultural de Chandigarh, 1952, Carnet Nivola, FLC W1(8)117.

L'Esprit Nouveau de los tiempos de la Relatividad. Relatividad que introduce lo simultáneo, la ocasionalidad y la incertidumbre, la pérdida de toda certeza. Simultaneidad de la transparencia, del maridaje, de la continuidad de lo lineal, que también es lo espacial, del encabalgamiento, de la presencia del color, de la luz en definitiva, pero también del intersticio.

Todo por lo cual se va a determinar el cambio que se produce entre su casa-atelier de *Ma maison* y su casa-pabellón de las artes de su *Maison de l'homme*. Ahora la rotundidad de los volúmenes entendidos exteriormente como masas se ha perdido. Ahora la unidad de las cubiertas conoides que formaban un cuerpo con los paramentos envolventes del *atelier* se ha abandonado. Ahora la cubierta del *corp de logis* está, como en aquellas cubiertas de los trasatlánticos, por fin a cubierto. Ahora el claro espacio, verdadero *intervallum*, que cosía *atelier* y *corp de logis* como un clip intersticial se desdibuja entrelazándose con el *atelier* y con el *corp de logis*. Ahora podríamos decir que, aquello que veíamos en su *Nature morte aux nombreux objets* ha pasado a la arquitectura: Le Corbusier nos ha proporcionado otra *promenade* a través de sus *promenades* construidas, el paseo arquitectónico desde *Le dehors est toujours dedans* hasta el *Dedans il y a toujours dehors*. Aquél contenido que prometía aquel cubo luminoso efectivamente ahí está, siempre lo ha estado, solo que ahora se nos muestra. El cubo, como aquel cubo linterna presente en tantos cuadros, nos abre la puerta, como lo ha venido haciendo en el terreno del espacio ilusorio del cuadro. La puerta en su apertura nos muestra el umbral. Umbral luminoso por el que desfilan los numerosos objetos y se hacen presentes ante nosotros. Y mediante la relación

que se establece entre ellos se conforma el espacio arquitectónico, esos objetos que ahora son una cubierta, cubierta baldaquino, *charpoi* indio reinterpretado, *corp de logis* y *atelier*. Cubierta que protege entonces, a buen recaudo de sol y lluvia el *corp de logis* y el *atelier* que son dos.

Porque dos son las partes presentes en la figura del doble cuadrado mediante cuya dialéctica Le Corbusier representaba la dualidad del hombre, el juego entre lo individual y lo colectivo, entre su universo infinito interior y su esfera social exterior. *Corp de logis* que a su vez se relaciona con el *atelier* interpenetrándose. Y a ello por supuesto ayuda otra dialéctica. La que se establece entre la circulación lenta de la rampa y aquella otra directa de la escalera. Rampa que permite, aquel movimiento *promenade* y pausado que introduce la variable del movimiento. Movimiento, claro, que es necesario para toda percepción arquitectónica. Percepción que es compleja, percepción como suma de las infinitas secuencias que vamos adquiriendo en nuestro fluir por el espacio. Suma de fotogramas que nuestro cerebro de una forma peculiar, tras haberlas conformado mediante la imaginación en lo que es propio de esta, hace imágenes. Imágenes seriadas que se montan, montaje cinematográfico. Y montaje como decimos narrativo en la rampa. Mucho más sorprendente, cortante y agudo a través de la escultura en que la escalera se ha convertido. Conexión rápida mediante la escalera desnuda que por ello nos deja también ver, proyectar nuestra mirada, cruzar lo lejano y lo próximo instantáneamente, personalmente, singularmente, porque la percepción que cierra la definición espacial en la Modernidad queda abierta a la espera de cada ocasión, de cada observador, de cada lugar y de cada tiempo. Variables todas ellas relativas, ya lo anunciaba Einstein.

Y ahora también las envolventes se han, probablemente, clarificado. No se produce aquel baile que veíamos en *Ma maison*. Lo macizo y opaco para el contenedor artístico, todo interior; el *pan de verre* para el *corp de logis* que quiere hacer penetrar todo el exterior en su seno. Porque recordemos que el arte en Le Corbusier ha de apreciarse a través de un edificio todo interior, aquel museo de crecimiento ilimitado, y como aquel, su *atelier* en *Ma maison*, cerrado y contenido. Y frente a él, el prisma del *corp de logis* juega con el gran *pan de verre* y con las opacidades de los paramentos ciegos. Ahora no. Ahora ya no. Ahora, aunque en los inicios, como se observa en las primeras maquetas, se mantuviera esa dualidad de la envolvente diferenciada entre *atelier* y *corp de logis*, al final se unifica. Se unifica mediante aquello que da orden, que proporciona. Mediante la *medida*, mediante la proporción, mediante el *Modulor*. Porque ahora, bajo la cubierta nos aparece su patente 226x226x226. Medida y proporción que, por supuesto, también establece el carácter de la envolvente. Y la envolvente lo que opera es casi como una pixelización de lo opaco con lo transparente, invocando mediante la luz y el color todos los grados, desde la opacidad, pasando por la translucidez hasta la transparencia más absoluta. Envolvente pixelizada que conteniendo todo el espectro de posibilidades las ha unificado en una sola propuesta, aquella del juego de panelados insertos en la modulación, en la escala humana del Modulor. Envolvente que fija y da soporte a los huecos y llenos de su retícula.

Porque en realidad no se trata de sólo una envolvente sino de una modulación espacial. Retícula espacial que transmite la posesión del espacio infinito, retícula que reúne en su seno aquella posesión mediante la toma de la exten-

Fig. 19. Le Corbusier, Boceto 759, Carnet R64, Sketchbook 4 1957-1964, 18 jun 1961.

sión con la altura junto con la profundidad. Toma de posesión espacial que por su puesto se produce a escala humana, proporcionada, ritmada, eurítmica y commensurada. Retícula que lo contiene todo, porque recordemos de nuevo, la casa moderna no habla de muebles sino de equipamiento, equipamiento inserto en la arquitectura, equipamiento que espacia, formalizando la casa.

Ya no hay ventanas de un tipo o de otro, ya no puertas, sino paneles modulares todos ellos, todo bien commensurado. Puertas, paneles que conforman espacio, porque de eso tratan los umbrales, de mediante su situación intermedia, de intervalo, definir lo que a un lado y a otro se encuentra, darle sentido. Puerta modulada 226x226 que simultáneamente, como aquella *Puerta 11 rue Larrey* de Duchamp de 1927, coprotagoniza. Porque recordemos que el *agon* se establece entre dos, siempre *entre* dos. Aunque aquí como en el caso de Duchamp no hay disputa porque no hay problema. Porque la puerta que comparte como el Jano bifronte la doble cara, aquí además, mediante su posición, como aquellas puertas intermedias de su *atelier* en Porte Molitor, también comparte papel. Papel protagonista porque definen en su condición intermedia el espacio. Cerradas permiten la presencia de un corredor, abiertas secuencian el espacio. Puerta como verdadero panel móvil en las que el tiempo y el espacio se reúnen a través de su movimiento, espacio-tiempo que se convoca además a través de lo simultáneo. Cerramos el círculo porque ahora, en fin, como vemos, *dedans il y á toujours dehors*.

El resumen gráfico de todo ello queda clarificado mediante el agudo trazo de Le Corbusier. En la figura 19 que se adjunta aparece de modo telegráfico. El cubo que ahora se ha travestido en un doble cuerpo a cubierto en el lugar. Con tres esquemáticos bocetos y una coda, Le Corbusier encierra todo el universo contenido en su *Maison de l'homme*, su Zurichhorn. En el primero, la cubierta baldaquino compuesta de dos módulos cuyo perfil se contrapone y cuyos apoyos liberan las esquinas. Perfil del libro abierto. Perfil del tránsito diario del círculo solar sobre nuestras cabezas. Se trata de un parasol o de un paraguas, según se mire, posado sobre el lugar. Debajo, la organización de la planta, medida, mensurada. Planta dupla, doble cuadrado. Dos partes en ella contenida, 1 el *atelier*, 2 el *apartamento* y ambas entrelazadas por la rampa. La planta por supuesto se sitúa en el lugar, Le Corbusier como el augur romano emplea su *gnomon* y concibe su Casa ubicándola respecto a los cuatro puntos cardinales. Pero no solo de orientación cosmológica se trata. El lugar también cuenta. Y así nos lo hace notar con la presencia del perfil de las colinas. No por casualidad es hermosa la vista desde la cubierta del *corp de logis*, como decía Giedion, y a cubierto. Cubierta que también se horada como un templo, como el templo de todos los dioses, Panteón. Con estos tres dibujos queda todo dicho, o como sentenció a Heidi Weber, *les des sont jetes*, la suerte está echada. Solo queda el trabajo de la definición. Y aquí está su coda para anunciarlo. Coda que soluciona la incertidumbre estructural. Entre el modelo de Le Ricolais y el de Prouvé, Le Corbusier resuelve. Su propuesta la presenta en su último dibujo. Todo ello referido a Zurichhorn, al emplazamiento en el parque que está al borde del lago, aquella parcela que el tesón de Mme Weber consiguió de las autoridades locales. 18 jun 61. Cierre del dibujo. **Fig. 19.**

El modelo de cubierta baldaquino

La idea de generar una cubierta protectora que aloje bajo ella un conjunto expositivo de carácter itinerante, la hemos podido contemplar en varios casos en el desarrollo precedente. Unas veces como pequeño pabellón, otras como gran superestructura. Pero en ambos casos la idea modular es clara y se constituye en base a la figura del cuadrado. Cuadrados que van adosándose colonizando el espacio en las dos direcciones en extensión. Dichos cuadrados convertidos en cubierta se soportarán en su periferia. Desde nuestro punto de vista, uno de los primeros logros que supone conferir a la cubierta un cierto carácter de ingravidez, va a ser la retirada del apoyo respecto de las esquinas del cuadrado. Recordemos que inicialmente en la concepción presente en el Pabellón Nestlé de 1928 el proyecto construye una secuencia de pórticos transversales a la figura del doble cuadrado de la planta. Frente a esto a partir de determinado momento se propone el apoyo en los puntos centrales de los lados del cuadrado, una situación que hemos visto en el ámbito residencial en el famoso proyecto miesiano de casa 50x50 de 1959-51, concebida también como un módulo de base cuadrado. El ejemplo, bien diferente, únicamente se trae a colación como muestra residencial en la que dicho módulo se aplica. Porque aquí el modelo apareció antes, en 1939.

La diferencia entre un caso y otro, aquel de la serie de apoyos laterales y este del apoyo único en el medio de los lados, tiene implicaciones compositivas. En el primer caso, el modelo responde a la secuencia de pórticos y será unidireccional, mientras que en el segundo su modelo será el de una mesa con cuatro apoyos que es bidireccional.

En el caso de Le Corbusier, esta idea de la cubierta parasol se desarrolla primero a pequeña escala, como decíamos, en su proyecto para el *Pabellón Nestlé* 1928, el cual también se diseña en base a la combinación dupla, dos módulos de cuadrado. El pórtico con los soportes, en este caso enfrentados en los lados largos del doble cuadrado, va repitiéndose como si en un deslizamiento paralelo fuera barriendo a modo de puente-grúa el doble cubo. Hasta siete unidades de pórtico constituyen la estructura del pabellón, los cuales generan un ritmo en los laterales largos, liberando de apoyo los lados cortos y ejerciendo una modulación sobre cada cuadrado en tres bandas transversales. Este mismo modelo se repetirá a gran escala en el *Pabellón des Temps Nouveaux*, con los pórticos con sus apoyos diseñados como celosías rectas en sendos laterales perimetrales de soporte y en la cara frontal y posterior sus famosos pilonos atirantando, concebidos bajo sección variable e inclinados favorablemente respecto al comportamiento estructural. El papel de soporte lo desempeñan los pórticos transversales, resultando la unidireccionalidad que es rigidizada por la familia de vientos transversal. Y de nuevo lo encontramos a pequeña escala, aunque no se llega a construir, en el *Pabellón Bat'a* para la misma Exposición de París de 1937. Desde luego el carácter temporal y efímero de la construcción se pone también de manifiesto con el material textil que conforma la envolvente del *Pabellón des Temps Nouveaux*, construido a modo de gran tienda contenedora.

No será hasta el *Pabellón de la Exposición del Agua de Liège* de 1939 que veamos en la gran escala ese desplazamiento de los apoyos a los puntos medios de los módulos cuadrados. Aquí ya se ha abandonado el concepto de

pórtico, ligado como decíamos a la unidireccionalidad del espacio, y pasamos a una bidireccionalidad que permite la toma de posesión del espacio con un sentido más de extensión. El modelo ahora es el de una mesa, con cuatro apoyos, lo único, que los apoyos no quedan en las esquinas sino desplazados hacia el centro del lado. En esta ocasión se trata de estructuras espaciales con forma de uso en los bordes formadas a base de barras tubulares y estabilizadas con cableado, logrando salvar unas luces de 30m y a una altura de 15m. Este modelo, que permite la extensión *ad infinitum*, en el caso del Pabellón de la Exposición de Liège se concretará en la propuesta de cuatro módulos de base cuadrada

Fig. 20.

Pero vamos a buscar referencias. Este modelo de baldaquino, lo hemos podido encontrar en otros campos. Por ejemplo en la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Vittore Carpaccio, una lámina que Le Corbusier apreciaba. Un cuadro de alrededor de 1510 del mismo autor que Le Corbusier le sugiere en su famosa carta ilustrada a Mrs. Meyer en 1926 refiriéndose a las vistas de la villa. Si observamos el cuadro, podemos fijar nuestra atención en el banco-mesa sobre el que reposa el cuerpo del Cristo muerto. Decimos banco-mesa porque este objeto, que en el cuadro aparece, contiene la simbología propia de la liturgia católica en la que el altar simboliza entre otras cosas el sepulcro de Cristo. Se trata de un objeto que se muestra como un mueble con cuatro patas en las esquinas y una superficie horizontal. Si seguimos observando encontraremos que el banco además tiene un quinto apoyo central con una curiosa geometría. Para algunos, este banco sirve de inspiración a la sección del *Palacio de la Asamblea* de Chandigarh²⁴, como mostramos en la figura aneja. En cualquier caso, se trata de una estructura baldaquino, una cubierta estructural que sobrevolando el edificio, protege los volúmenes inferiores y que a su vez se ve seccionada por el volumen poderoso que aparece en el cuadro y que se asemeja al que en Chandigarh contiene el espacio de la asamblea, aquel hiperboloide truncado uno de cuyos objetivos es atrapar la luz, cosa que en el croquis de Le Corbusier viene referido con la presencia del óculo del Panteón en la parte superior de la hoja del carnet. Cubierta baldaquino que es perforada para introducir la luz, con este motivo nos quedamos nosotros, porque como veremos es justamente el modelo que se adopta en nuestro pabellón en la *Maison de l'homme*, el *Zurichhorn* lecorbuseriano.

Acompañamos la Fig.21 con otras dos imágenes, aquella que atrapa Le Corbusier como resumen del habitar del pueblo indio. Boceto que realiza Le Corbusier del típico camastro indio. Camastro que en las barriadas en las que en las aceras se acumulan los sin techo. Esta es una imagen habitual, aquel camastro representa toda la posesión de aquellos que duermen allí. Y no solo la posesión sino el propio hogar. Ese camastro, esa superficie horizontal trenzada y soportada por cuatro patas marca el espacio habitacional de los sin techo. Pero no solo, sobre el *charpoi*, termino indio para denominar a tal objeto, se reúnen los individuos para charlar largamente. Resulta entonces que el *charpoi* convoca a la reunión, en nuestro caso a la reunión de las artes y del hombre. *Charpoi* cuyo origen etimológico resulta revelador. *Charpoi* deriva del hindi *cār-*

²⁴ Gargiani, Roberto, *Genèse et représentation de l'espace indicible en Le Corbusier, Mesures de l'homme*, Centre Pompidou, París, 2015, p 171.

pāi y del urdu *čārpāī* y ambos a su vez del persa *cār-pāy* cuyo significado viene a ser 'armazón de la cama', algo así como nuestro somier. Y el término persa *cār-pāy* se compone a su vez de *cār-* cuya traducción es 'cuatro' derivado de la forma antigua iraní *cathru-* que enraíza con el término indoeuropeo *kwetwer-*, junto con el término *-pāy*, que significa 'pie' del persa medio *pāy* que a su vez también enraíza con el indoeuropeo *ped-*.

La analogía no puede ser más clara, el *charpoi* es una estructura con cuatro patas, aquel modelo que adopta Le Corbusier para sus pabellones temporales. Solo que Le Corbusier, como buen artista, crea, y la mesa que concibe contiene los apoyos en los puntos medios. **Fig. 21.**

Suficientes razones en su contenido simbólico para que la figura del *charpoi*, aquel armazón con cuatro patas que es un concentrador social en la India, sea recogida por el lápiz de Le Corbusier recortándose su figura sobre las estribaciones del lejano Himalaya, lugar donde, como sabemos, realizará su ciudad, Chandigarh.

Completan la Figura 21 la imagen del montaje de la cubierta en la etapa de construcción junto a la de la maqueta inicial de proyecto. En la primera es clara la condición dupla de la cubierta. En la imagen está ya la cubierta de uno de los módulos arriba y la otra esperando abajo a su elevación. Pero además, aquí se ve claramente, se trata de una mesa, mesa cuyo tablero se perfora, ya lo hemos explicado antes. Y debajo la maqueta inicial. En ella volvemos a encontrar perfectamente diferenciada nuestra cubierta y el *corp de logis* abajo, deslizando bajo ella. Y en este caso enfatizando todavía la dialéctica entre atelier y apartamento, dialéctica moderada por medio del volumen de la rampa. Volumen que aquí se muestra de forma muy *purista* haciendo converger en una sola línea las caras laterales del volumen de la rampa. Esa línea que hace que en la fotografía se marque de forma muy potente una vertical que la divide en dos. Porque dos era la cifra en que se dividía lo humano, y esta, no hay que olvidar es su casa, la casa que sintetiza en su seno la realidad dual de lo humano, individual y colectivo, junto a lo artístico, porque la *Casa de l'homme* es también la Síntesis de las Artes.

Pero, volviendo al tema de la cubierta, en nuestro caso, los módulos que Le Corbusier propone no serán rectangulares como en el *charpoi*, sino cuadrados. Cuadrado que no muestra preferencia direccional salvo el matiz que denota el comportamiento estructural diferencial derivado de las acciones de viento. Por ello, si nos fijamos más detenidamente, los apoyos en unos laterales serán de un tipo y en los perpendiculares de otro.

En el caso de los módulos del *Pabellón para la Exposición del Agua* en Liège, de gran escala, estos se componen del módulo cuadrado de cubierta y cuatro apoyos en los centros de los lados del cuadrado. En su caso los apoyos se conciben como piezas de sección variable en celosía y la cubierta como secuencia de plafones modulares. Estos plafones vendrán conformados por los laterales concebidos como celosías en forma de uso en su perímetro y tirantes conectando las celosías enfrentadas. Esto generará unas superficies regladas en cubierta concebidas para ser materializadas mediante material textil de nuevo. Además la forma en huso permite un salto para iluminar y anuncia el perfil de

curva y contracurva que veremos después. Ese perfil característico de la figura del libro abierto o del esquema solar de la jornada diaria. Sinusoide.

A continuación, para el conjunto de la Porte Maillot, en el *Pabellón para las Exposiciones Temporales*, vuelve a usar la geometría modular en base al cuadrado con los apoyos centrados en los lados perimetrales. Y así sucesivamente en todos los lugares en los que aparece el Pabellón duplo para Exposiciones Itinerantes: Chandigarh, Ahmedabab, Tokyo o Erlenbach. Y por supuesto también cuando se trata de un pabellón aislado. Ya sea en Zúrich o en Estocolmo. En medio del parque o flotante sobre el agua conectado por un pantalán a tierra.

Respecto al perfil característico de curva y contracurva, en el caso del *Pabellón de la Exposición* de Liège se genera al articular dos módulos derivado de la secuencia del perfil en huso de cada uno. Sin embargo en el caso de la escala del pequeño pabellón, el giro a 180 grados de la V de cada módulo provoca tal perfil. Un perfil desde luego muy característico. Perfil de ida y de vuelta, sinusoide, perfil de día y de noche, perfil de la curva y contracurva del libro abierto y perfil que encontramos también en una secuencia de obras gráficas en Le Corbusier. Respecto a las primeras analogías en la Figura 22 se muestran en la izquierda. La jornada solar de 24 horas, el perfil del libro abierto que recordemos también usara para su Pabellón de Estrasburgo. Pero más enigmático nos parecen las imágenes de la banda vertical izquierda que mostramos en la figura.

Es conocido que Le Corbusier cuenta que las figuras de sus *Taureaux* surgieron mediante el giro a 90 grados de alguno de sus cuadros, luego lo veremos más claro. Ese giro provocaba que las botellas aparentaran aquella cornamenta de los *Taureaux*. Por ello nos atrevemos a proponer una secuencia parecida pero en este caso con giro completo de 180 grados. Si nos fijamos en la primera imagen, nosotros la hemos colocado en paralelo a su réplica girada 180 grados. El motivo es evidenciar por ejemplo que si en la parte izquierda del cuadro aparece en el de la izquierda una especie de torre compuesta por copas, al producirse el giro del cuadro, dicha torre se convierte en botella, la inversión es clara. Las copas pasan a ser botellas. Incluso podríamos decir que el vaso y la pipa de la izquierda pasan en la derecha a ser una tetera humeante. Pero lo que nos interesa sobre todo es justamente otro motivo del cuadro, el que aparece en la parte superior izquierda del tablero que hace de mesa sobre el que reposan los objetos. Se trata de una figura enigmática donde parece que se cuele un doble signo de infinito. Figura además que más que posarse sobre el tablero de la mesa parece flotar. A su vez, una línea la recorre. Una línea que parece que en su recorrido juega con el positivo y con el negativo de una superficie trapezoidal. Juego de positivo y negativo que asociamos a la V y la contraV de nuestra cubierta, la del Zurichhorn. Una superficie, la representada en el cuadro, que pareciera un plano vertical colocado sobre la mesa y que sobre ella emite su reflejo. Un juego también ilusorio del encuentro de un plano vertical y otro horizontal. Planos en los que se usa levemente la fuga propia de la perspectiva lineal y por ello el plano aparece en forma de trapecio. Planos que se encuentran ortogonalmente. Aquel encuentro, ángulo recto, como *lugar de todas las proporciones* que queda señalado, marcado, con un círculo azul, círculo fugado en la imagen. Círculo que también invoca la curva, curvatura del plano, porque el plano dejó de serlo con la geometría no euclidiana. Curva que remite al espacio

Fig. 20 (arriba). De arriba abajo: *Pabellón Nestlé*, 1928 con pórticos estructurales unidireccionales; *Pabellón des Temps Nouveaux*, 1937, con pórticos estructurales unidireccionales; *Pabellón del Agua*, 1939, Estructura bidireccional.

Fig. 21(derecha). De izda. a dcha. y de arriba abajo: Le Corbusier, Croquis *Palacio de la Asamblea Chandigarh*, 1954, Carnet Nivola II, Fondation Le Corbusier, París; Vittore Carpaccio, *Lamentación sobre Cristo muerto*, c 1510, Fotografía de Estudio Giacomelli,, Venecia, Tirada personal de Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, París; Fotografía de un *charpoi* indio; Fotografía de *charpoi* indio con gente charlando encima, India; Fotografía mostrando el montaje de la cubierta, *Centro Le Corbusier*, Zurichhorn; Fotografía de la maqueta versión original de proyecto *Pavillon d'exposition à Zurich*, Oeuvre Complète Vol 7 1957-65.

relativo, a Riemann, a Einstein. Porque si nos fijamos en la mesa la imagen se positiva: el plano blanco sobre el que se recorta el círculo azul en la vertical, en la horizontal de la mesa pasa a ser el círculo blanco del plato que reposa sobre el tablero ocre de la mesa, y en medio flotando un tercer plano, plano fuera de toda dimensión, que quizás convoque una nueva, la cuarta. Plano que es infinito, como nos dicen las matemáticas, y con el infinito se marca. Porque infinito es también el *lugar de todas las proporciones*, el encuentro del ángulo recto.

Como anunciábamos una figura ambigua, enigmática, que nos abre el campo del sentido a través y por intermedio justo de su presencia. Presencia que se lleva al límite, al borde del tablero de la mesa, como al límite se acercan las cosas en busca de su definición, de su delimitación, de su puesta en cuestión, de su frontera y por ende de su sentido. Una figura ambigua en su condición políglota. Tan ambigua como las botellas-copas que hemos visto, pero esta todavía más enigmática. Y como buen enigma, abierto a otras interpretaciones. Ese mismo motivo que parece indicar esa posición políglota lo volvemos a encontrar en la parte superior de los cuadros que vemos en la Figura 22. Y de nuevo, también, en el último dibujo que presentamos en la composición, donde el motivo aparece en la parte central justo en el 113 del plexo solar. Pero también en la viñeta 108 de *Le poème de l'angle droit*. Y por si esto no fuera suficiente, '*le plan de l'allegresse*' parece ser su lema. Queda ahí el enigma. **Fig. 22.**

Un módulo una estructura

Por supuesto una de las disciplinas con la que cuenta para su síntesis artística es la propia e los ingenieros. En su dimensión práctica. No hay que olvidar el anagrama del ASCORAL que de ello habla. Por ello cuenta con dos ingenieros para el desarrollo de lo que denomina el *Laboratorio permanente de las Artes mayores*. Dos ingenieros singulares. Jean Prouvé, gran constructor con amplia trayectoria en Francia y Robert Le Ricolais quien además es pintor. La singularidad de estos dos personajes hace que la cuestión estructural no vaya por los cauces habituales de la inercia propia de la manufactura industrial y tenga más cabida el aspecto creativo. Ambos por ende son miembros de la citada Asociación para la Síntesis de las Artes Plásticas. Así, para el proyecto de la Porte Maillot Le Ricolais aportará su patente de sistema "*Aplex*" que consiste en un sistema de prefabricación modular y estandarizado a base de un armazón. Lo publicará en el número especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* titulado *Art* de 1946 en un artículo titulado *Formes abstraites-Formes concrètes*. Esta patente la presentará en 1948 en el Salón del Diseño Doméstico y se aplicará en la construcción de hangares en África. Es este el sistema que adaptará a las demandas de Le Corbusier para el proyecto A de Porte Maillot en 1950. Jean Prouvé, por su parte, trabajara en la cubierta de placas metálicas de aluminio y en la estructura soporte. Pero también propondrá un sistema de pórtico con doble apoyo atado superiormente por una viga central y arriostrado mediante cables metálicos. Una de las propuestas más claras tomaba como referencia la estructura desarrollada en la estación de tren de *Yverdon* construida por la empresa Wartmann. Empresa que a solicitud de Le Corbusier le envía la fotografía de dicha estación y que aparece en la Fig. 23. De hecho este sistema ya

lo aplica al Proyecto A de Porte Maillot Jean Prouvé, como vemos también en la Figura. **Fig. 23.**

Ni la propuesta de Le Ricolais ni la de Prouvé son del agrado de Le Corbusier. Aunque esta propuesta de la empresa Wartmann le atrae por su sencillez, un solo apoyo central para el módulo longitudinal de la marquesina de la estación. El sistema en voladizo le es muy atractivo. No olvidemos que ya en su *Maison Domino* lo está proponiendo para generar la posibilidad de la fachada libre. Más tarde, en 1930 durante su tercer viaje a Moscú, le llaman la atención las soluciones que encuentra en algunas estaciones de servicio en carretera. El 3 de marzo de 1930 recoge en su *Carnet B5* la solución de una de estas estaciones alemanas en el Rhineland. Una solución de mesa y cuatro apoyos, donde los apoyos retranqueados hacia el centro generan voladizos en los cuatro laterales. De dicha cubierta, se colgará la pieza habitable que queda suspendida dejando libre su parte inferior, construcción sobre pilotis...La imagen llama poderosamente la atención sobre todo por su cronología. **Fig. 24.**

Ya hemos visto también cómo es a partir de la *Exposición del Agua* de 1939 que este modelo de cubierta parasol con los apoyos en los centros de los lados es la solución que se adopta para el pabellón itinerante en general. Así lo volveremos a encontrar registrado, durante su segundo viaje a la India entre el 27 de octubre y el 28 de noviembre de 1951. En esta fecha se encuentra en Chandigarh recogiendo datos para la posible ubicación de su Complejo Cultural. Así lo ilustra en su *Carnet E23* mediante el boceto que aparece en la imagen de la Fig. 24. En él vemos una vista del conjunto en el que aparece hacia la izquierda lo que denomina el *Jardín de las danzas espontáneas*, después su modelo de museo permanente, esto es, el *Museo de Crecimiento Ilimitado*, a continuación el *Pabellón de las Exposiciones Itinerantes*, y después la característica *boîte à miracles*. Lo que nos interesa es la imagen del *Pabellón de Exposiciones Itinerantes*. Podemos ver claro el perfil del paraguas contrapeado de dos módulos bajo el que se desarrollan unos muros longitudinales que se extienden bajo el baldaquino. Dichos muros fluyen libremente, proponiendo un área de exposición similar a la que está planteando en *Porte Maillot* y la que ya realizó en su *Pabellón des Temps Nouveaux*, una disposición de la instalación expositiva en forma de *planta libre*, un diagrama de recorrido construido. Ese diagrama que presenta para el *Pabellón des Temps Nouveaux*. Un espacio que fluye bajo el cobijo de la cubierta e independiente de ella. Propuesta que muestra que la diferencia entre el interior y el exterior, la frontera, se ha eliminado. Un espacio entre todas las artes que a su vez es en sí mismo un gran *espacio intermedio*, ni dentro ni fuera sino ambas cosas a la vez.

De nuevo, en 1955 encontramos en su carnet J36 otro boceto donde aparece esquemáticamente la idea que estamos manejando. Se trata de su modelo para el Pabellón de Exposiciones Itinerantes que siempre forma parte de sus Conjuntos Culturales. En estas fechas ha trasladado su propuesta cultural al especialista en museología y Director de Exposiciones del Museo de Artes y Tradiciones Populares de París George-Henri Riviere, quien le manifiesta todo su apoyo señalándole que la idea que le plantea es tanto adecuada como revolucionaria. En el boceto vuelve a aparecer la composición característica de doble cuadrado. Aquí ya con los cuartos marcados en diagonal derivados del perfil en V. Probablemente por la apariencia del dibujo estemos ante el modelo

759

1: atelier // 2: appartement // E // N/S //
O // Zurichhorn 18. juin 61

Fig. 22. Fotomontaje estableciendo posibles relaciones sobre el perfil de la Cubierta del Pabellón de l'homme en Zurichhorn: A la izda. de arriba a abajo secuencia de: Le Corbusier, *Boceto 759, Carnet R64*, Le Corbusier *Sketchbooks 4 1957-1964*; Le Corbusier *esquema de la jornada solar de 24 horas, Casa del hombre* p 21; le Corbusier, bocetos idea *Palacio de Estrasburgo* como el libro abierto, 27-11-1962; Le Corbusier, boceto sección *Pabellon de l'homme*, Zurichhorn, 1961. A la dcha. de arriba abajo: Le Corbusier, *Naturaleza muerta*, 1927, Dibujo lápiz, tinta y acuarela, 27 x 21 cm; el mismo dibujo girado 180 grados; Le Corbusier, *Composición con pera*, 1929, Óleo sobre lienzo, 146 x 89 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 147; Le Corbusier, *Totem 3*, 1926, 1933, 1961, Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 169; Le Corbusier, *Viñeta 108, Le poème de l'angle droit*; Le Corbusier, *Sin título*, Color y pastel negro sobre papel, 33 x 21 cm, Ahrenberg Collection, Switzerland.

que modulaba el cuadrado a 14m, lo que supondría unos vuelos de 7m. Debajo, a cubierto los trazos del grafito sugieren de nuevo la disposición libre y abierta del área expositiva.

Un poco después en noviembre de 1955 mientras se encuentra de viaje en Tokyo ultimando detalles para su *Museo de Bellas Artes de Occidente*, encontramos otro boceto que nos habla del claro carácter de espacio abierto que tiene la propuesta de Pabellón de Exposiciones Temporales. Aquí anota las fechas en las que el tiempo es mejor para este tipo de muestras, como aparece en el boceto de su Carnet J37: abril y mayo, septiembre, octubre y noviembre los anota como meses buenos para exposiciones al aire libre. En Junio y Julio sin embargo apunta lluvia.

Finalmente en su Carnet 70 de 1964, un boceto demuestra esa intención de posesión espacial que lleva implícito el modelo de la cubierta del Pabellón Itinerante. Mediante la adición de sus módulos la extensión espacial puede quedarse a cubierto. Pero en el boceto no vemos una *colonización* continua del espacio. Lo que se puede atisbar de los trazos del boceto son conjuntos discontinuos probablemente por parejas como parece evidenciar la planta. Parejas que se dispongan casi como arboles conformando un bosque a cubierto. La planta es clara, dos módulos cuadrados con los apoyos en los centros el esquema se ha clarificado.

Y esa tendencia a la sencillez se evidencia de nuevo en otro boceto curioso, anterior al precedente. En plena etapa de concepción del proyecto del Zurichhorn otra imagen muy sugerente queda recogida por su pluma en su Carnet de apuntes M54. Se trata de la solución que encuentra en la marquesina de la estación de servicio del cruce de Mirabeau. Posiblemente una estación ya desaparecida en ese punto de París. Aquí ya sólo un único poste soporta el cuadrado que conforma la base de la cubierta. Estamos en septiembre de 1958.

A partir de aquí es fácil deducir la solución que finalmente se realiza para la estructura soporte de la cubierta del pabellón. De esta y de todos los pabellones de exposición itinerantes desde 1939, como nos muestran los distintos bocetos de la figura. Una estructura de fuerte carácter modular que ha de entenderse dentro del campo de la manufactura estandarizada industrial.

Este interés por la prefabricación no es nuevo en Le Corbusier. En un país como Francia, pionero en ello, debemos recordar que al inicio de su carrera justo cuando postula su prototipo de *Maison Dominó* Charles Edouard Jeanneret está junto a su primo Pierre Jeanneret trabajando justo en estas cuestiones. De nuevo en los años 20 lo observamos cuando pretende patentar una *fenêtre en longueur* a través de la empresa Ronéo y otras firmas industriales. O el caso de las puertas para la *villa La Roche* o para los *estudios de Lipchitz-Miestchaninoff* son también un ejemplo. Además, no sólo en elementos, también en la concepción general de sus arquitecturas hay muestras evidentes:²⁵ su propuesta de *viviendas Loucheur* como respuesta a la ley del mismo nom-

²⁵ Ver Benton, Tim, LCZH: *Le Corbusier's Last Great Work*. Recogido en *Le Corbusier's Pavilion for Zurich*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2013, p 129-130.

Fig. 23. De arriba abajo y de izda. dcha.: Boceto 295 del *Carnet B5 Skechtbook 1 1910-1948* de estructura contemplada en URSS, 3-3-1930; Robert Le Ricolais, Modelo de estructura patentado *Aplex*, *Formes abstraites-Formes concrètes*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número especial Art 1946, p 30-31; Jean Prouvé, *Proyecto A Porte Maillot*, 1950, *Estudios sobre el sistema estructural*, Fondation Le Corbusier, París, FLC 18193; Fotografía enviada por la empresa de acero suiza Wartmann a petición de Le Corbusier, *anden de la estación de Yverdon*.

Fig. 24. De arriba abajo y de izda. dcha.: Le Corbusier, Boceto 641, Carnet E23, Sketchbooks 2 1950-1954, Conjunto Cultural Chandigarh; Le Corbusier, Boceto 302, Carnet J36, 1955, Sketchbooks 3 1954-1957, Pabellón de Exposiciones Itinerantes; Le Corbusier, Diagrama de recorrido presentado con ocasión del Proyecto del Pabellón des Temps Nouveaux, 1937; Boceto 356, Carnet J37, Sketchbook 3 1954-1957, Pabellón de Exposiciones Temporales para Tokio; Le Corbusier, Boceto 1042, Carnet 70, Sketchbooks 4 1957-1964, Pabellón de Exposiciones Itinerantes, 1964; Le Corbusier, Boceto 158, Carnet M54, Skechtbook 4 1957-1964, Estación de servicio carrefour Mirabeau, un solo poste da apoyo a la marquesina cuadrada, 1958.

bre del 28, su propuesta para el constructor suizo Wanner, sus viviendas en el *Weissonhofsiedlung* del 27, su *Maison Clarté* del 32, etc.

No podemos olvidar tampoco que detrás de su Modulor hay precisamente esta búsqueda por encontrar una modulación industrial establecida a partir de las medidas basadas en unas dimensiones más humanas. Su objetivo no es otro que generar un patrón de uso tanto en la concepción del diseño como en la ejecución y manufactura industrial. La solución vendrá de la mano de la aparición de un nuevo colaborador, el ingeniero Louis Fruitet y la empresa Wartmann. El modelo adoptado final va a ser el de dos módulos cuadrados en planta, los cuales se girarán uno respecto de otro 90 grados, mostrando así la alternancia de la V y contraV del perfil, así como el ritmo de los diferentes apoyos estructurales, el rectangular más poderoso que recogerá los esfuerzos a viento además de los gravitatorios, y el circular, mucho más esbelto, soportará la carga gravitatoria además de tensar la cubierta hacia el terreno a fin de evitar el denominado efecto Marilyn.

Desde luego, este giro a 90 grados proporciona al conjunto un mayor dinamismo. Además aparecerá una banda longitudinal entre ellos que facilitará la eliminación de los pilares que irían en esos laterales, quedando siempre la estructura de soporte en el perímetro del conjunto. Con ello se pierde la iteración del módulo pero se mantiene la idea de cubierta-baldaquino apoyada en su perímetro.

Resuelto el tema de la cubierta, hay que estudiar lo relativo al *corp de logis*. Por supuesto el esquema dimensional utilizado será el provisto por el Modulor. Compuesto de dos áreas que se entrelazan mediante la rampa, su base geométrica será determinada por la patente de Le Corbusier para células alveolares tridimensionales denominada *Le Brevet 226x226x226*. **Fig. 25.**

Se debería recordar que desde las primeras modulaciones realizadas con ocasión del diseño del Museo de Crecimiento Ilimitado en el que, si recordamos, la cifra modular para las luces estructurales se situaba en 7m y para la altura en 4,5m, hasta el proyecto del Zurichhorn, el ajuste métrico ha sido importante. Ahora el diseño se mete en la cintura del Modulor, tanto en lo que respecta a la cubierta de 11,84 x 11,84 m, con la banda central de 226, como al *corp de logis* con el sistema 226x226x226. La banda central entre los cuadrados que incluye el espacio para la rampa solventa el apoyo central de esas caras internas.

Como decimos, el *corp de logis* se resuelve mediante la retícula alveolar de su patente. Una retícula que ya ha empleado para el complejo vacacional que propone para Roquebrune, el pueblo colindante a su lugar de veraneo, Cap Martin. En aquel caso será el proyecto *Roq y Rob* de cuyos interiores aparecen en la figura una perspectiva. También en la imagen aparecen las ilustraciones correspondientes a la patente y a su aplicación en la sección del citado complejo. Asimismo se muestran los bocetos que, con motivo de una conferencia en Milán, Le Corbusier realizó para ilustrar su propuesta de células alveolares basadas en el Modulor. Pero el entendimiento de generar una especie de retícula tridimensional alveolar lo podemos encontrar ya por ejemplo en su *Villa Shodan* en la India. En este caso en hormigón.

Será en su *cabanon* donde module el espacio habitacional en torno a un cuadrado mayor de 366x366 con altura 226. En *Zurichhorn*, la retícula celular alveolar se hace mucho más esbelta y en acero. Se conformará mediante perfi-

Fig. 25. De izda. a dcha. y de arriba a abajo: Le Corbusier, Fotografía de *Villa Shodan*, Ahmedabad, 1952-56, Vista del estar en la que se aprecia la retícula tridimensional de hormigón; Le Corbusier, Diseños preliminares para el *Complejo vacacional Roq and Rob* en Roquebrune, Diciembre 1949, Fondation Le Corbusier, París, FLC 18776; Imágenes de las pp 169-171 de *El Modulor II* con la *patente Le Brevet 226x226x226* y sus aplicaciones; Le Corbusier, *Centro Le Corbusier*, Zurichhorn, Zurich, 1961-67, Estudio de la fachada hacia el lago, Dibujo de Guillermo Jullian de la Fuente, 28 x 72.1 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 21119; Le Corbusier, *Centro Le Corbusier*, Zurichhorn, Zurich, 1961-67, Estudio de la planta y axonometría de la estructura, 29.9 x 21 cm, Fondation Le Corbusier, París, FLC 21132D.

Fig. 26. Arriba Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Esqueleto metálico en construcción del *Pabellón Suizo* 1929-33 Ciudad Universitaria, París c. 1930; Abajo: Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Esqueleto metálico en construcción *Inmueble Clarté* 1930-33, Ginebra, Suiza.

Figure 9. Le Corbusier, Shodhan House, Ahmedabad, 1951-56 living room. Photograph courtesy of Peter Serenyi.

les en L y unión atornillada. La construcción se convierte en un verdadero mecano. Y aunque al principio Le Corbusier fuera más partidario de la construcción en hormigón, no es menos verdad que ya había tenido suficiente experiencia con la construcción en acero. Podemos recordar las dos obras que aparecen en la figura 26, el *Pabellón Suizo* en la Ciudad Universitaria de París y el *Inmueble Clarté* en Ginebra. También en ambos casos el modulo residencial estaba en las bases del diseño. **Fig. 26.**

Como decimos, el paraguas metálico modula la superficie a cubierto. La idea que en principio suponía un carácter extensivo infinito, aquí se acoge al doble módulo. Un cuadrado de 11,84 x 11,84 m. Lo que se deriva en unas luces de vuelo de 5,92 m respecto al punto de apoyo. Además, esta medida admite el ajuste de bandas de 226 y 366 (592), porque recordemos que estamos bajo el dominio de la serie del Modulor. Dado que un módulo se gira respecto a otro 90

grados, esto provoca asimismo esa alternancia direccional en la disposición de las bandas a que aludimos. La estructura de la cubierta se realizará mediante un bastidor de perfilera metálica cuyos entrepaños incorporan láminas de acero de 5mm de grueso. Cada cuadrado a su vez se compone de cuatro planos con inclinaciones contrapeadas conformando el singular perfil en V y V invertida

Bajo la cubierta, la estructura metálica del cubo alveolar 226x226x226 pretende asimismo poder plantear esa reproductibilidad modular en el espacio mediante la medida humana, adaptándose con ello a la demanda de un mínimo espacio vital, un espacio existencial, mínimo habitacional, 226 como módulo, el hombre con la mano levantada. La gran arquitectura es la que incorpora la medida, ya nos lo avisaba en su *Vers une architecture*, 'Un módulo mide y unifica; un trazado regulador construye y satisface.'²⁶

Respecto al historial del proyecto, como dijimos al principio, entre el 29 de julio y el 5 de agosto de 1961 Le Corbusier, retirado en su *cabanon* en Cap Martin produce 23 bocetos y finalmente otro no numerado en la secuencia, fechado el 8 de agosto de ese mismo año (Fig. 27 y 28). En la secuencia de los 23 bocetos podemos contemplar el desarrollo conceptual del proyecto que se adapta al solar de Zurichhorn. De ellos se pueden extractar todos los aspectos que hemos comentado. Los relativos al lugar, a la orientación, al espacio, a la modulación, a la cubierta, al *corp de logis* y las primeras tentativas de distribución. Todavía en estos bocetos la rampa se mantiene entrelazando los dos cuadrados de los módulos que soportan la función de *atelier* y de *habitación*, como ya había aparecido en aquel boceto esquemático de su Carnet. Después, en otra versión del proyecto se producirá su giro. Además, en los bocetos de sección también aparece el juego de altura sencilla y altura doble característico de Le Corbusier. Observamos asimismo que los apoyos de la cubierta se disponen con alzado triangular en unos laterales y cilíndrico en los otros, y se mantienen todavía los apoyos centrales del doble módulo, a derecha e izquierda de la banda central de 226. Con esta opción, la presencia de cada módulo es completa, cada módulo conserva todos sus elementos. Por último, una nota curiosa se aprecia en el último de los bocetos no numerados. En él aparece la idea de que estén presentes en el *corp de logis* los *ondulatoires* gunitados en la parte inferior y en la superior los paramentos contemplen puntos similares al muro Sur de Ronchamp. Si nos fijáramos detenidamente veríamos que esa solución ya la ha llevado a cabo en su propuesta B para Porte Maillot, como mostramos en la Fig. 28. **Fig.27.Fig.28.**

A continuación, en el proyecto que se presenta en la primera solicitud de Licencia de Obras el 12 de diciembre de 1961, los planos que lo conforman han eliminado la banda de 226 entre los dos módulos cuadrados y ya han desaparecido los apoyos del lado central. Además todos los apoyos aparecen geoméricamente iguales. Aquí ya podemos comprobar la disposición en planta, que contempla otros dos cuadrados, uno para el *atelier* y otro para la *residencia*. La rampa ya se ha girado y permite desarrollar esa ida lecorbuseriana que entiende que la rampa enlaza las plantas mediante su recorrido lento. En contraste las escaleras tienen para Le Corbusier un sentido más de ruptura. En este caso la escalera queda inmersa en el módulo del *atelier*. En el ámbito de la residen-

²⁶ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1978, p 55.

cia un módulo de 226x226x226, desprendido del cuadrado inicial, resuelve su acceso. Por su parte en el *atelier*, como ya vimos que ocurría en su propio apartamento de Porte Molitor, las puertas pivotantes 226x226 ejercen ese carácter dual de articular el acceso a la vez que pueden conformar nuevas particiones espaciales. Si en la planta inferior la dualidad programática es clara, en la planta superior el espacio se mezcla. Así, en la planta de suelo en la *residencia* aparecerá una cocina y la sala orientada a mediodía, mientras que en el módulo del *atelier* se genera un despacho y la zona expositiva. En la planta superior, como decimos, la parte residencial absorbe parte del módulo del *atelier*, cuyo resto se dedica a almacenaje. Finalmente la cubierta del *corp de logis* propone una auténtica sala exterior, aquella veranda típica de la India, un verdadero espacio intermedio, un balcón a cubierto para disfrutar de las vistas del entorno. Respecto a la envolvente los planos traducen a su lenguaje lo que se percibía en la primera maqueta de proyecto, un juego en el que los volúmenes presentan alternativamente paños ciegos en los que se recortan huecos y paños conformados mediante *ondulatoires*. **Fig. 29. Fig. 30. Fig. 31.**

Sólo será en 1962 cuando aparezca la conformación de la envolvente que se lleva a cabo. Una envolvente como decíamos antes, casi como una pixelización cromática del módulo 226x226 que ahora ya si recorre todo el *corp de logis*. Aunque en los bocetos primeros todavía persiste la intención de generar unos juegos lumínicos de carácter análogo a los de aquel muro Sur de Ronchamp. Como vemos en las imágenes se proponen unas pequeñas plegaduras, ya en horizontal ya en vertical en los panelados que conforman la envolvente. En esta etapa además se define la adaptación del modelo 226x226x226 al pabellón.

Respecto a la concepción de este modelo de envolvente encontramos dos recursos ligados a ello. Por una parte el del color, y por otra el del giro.

Comenzaremos por el color. Al principio fue su arquitectura blanca y lavada que nos hablaba de superficies envolventes tersas en las que difícilmente podíamos encontrar hacia el exterior más plano que el de fachada, donde casi era difícil hasta apreciar los vierteaguas de las carpinterías metálicas y donde el paramento exterior se nos ofrecía de forma continua. Aquellos tersos e inmaculados volúmenes prismáticos, "iceberg de mármol junto al Sena" como calificó Federico García Lorca al *atelier* de Ozenfant en París.²⁷ Vamos a ver cómo, quizás, como siempre él ha reconocido, influenciado por su labor intensa de búsqueda interior y paciente investigación a través de la pintura primero y después la escultura, el color como plano va a ir teniendo presencia en sus obras. Y frecuentemente en sus interiores. Y casi siempre el color anejado al blanco. Ya en su momento explicamos el sentido que el color tiene en Le Corbusier.

Ahora, se va a incluir el color también en otro campo, no solo en la fachada de Zurichhorn. Es en la primavera del 1960 que Heidi Weber, para hacer más accesible la obra de Le Corbusier, le propone realizar series de grabados que se puedan adquirir por bolsillos menos acomodados y así dar a conocer a un espectro mayor de público, en especial a los jóvenes, su obra. Por ello Le Corbusier pondrá en contacto a Heidi Weber con el famoso impresor parisi-

²⁷ Lahuerta, Juan José, Notas sobre el atelier de Ozenfant, recogido en *Le Corbusier Museo y Colección Heidi Weber*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007, p 52

Fig.27. Le Corbusier, Conjunto de bocetos (1-10) realizados entre el 29 de Julio y el 8 de agosto de 1961, Fondation Le Corbusier París

Fig.28. Le Corbusier, Conjunto de bocetos (11-24) realizados entre el 29 de Julio y el 8 de agosto de 1961, Fondation Le Corbusier París; Debajo Le Corbusier, Proyecto B Porte Maillot, Planta y detalle de planta y sección, mostrando las fachadas con huecos de luz al modo de Ronchamp.

no Fernand Mourlot para la ejecución de los grabados. Inicialmente comienzan siendo en blanco y negro pero, después, ante la sugerencia de la misma Heidi Weber quien le confiesa que echa algo en falta en ellos, Le Corbusier decide añadirles una nota de color. Y la forma en que lleva a cabo la aplicación de color resultaría sorprendente si no tenemos en cuenta que para Le Corbusier las fronteras entre interior y exterior no son drásticas. Que si podemos encontrar una ventana acristalada en la sala que a continuación se convierta en una ventana de una terraza en la que la única diferencia va a ser la falta de carpintería, como es el caso en villa Saboya, es fácil entonces comprender la técnica que utilizará para aplicar el color. El color se ha hecho casi autónomo de la figura, ya no le pertenece, como no pertenece la condición de interior y de exterior al volumen de la figura arquitectónica, de su perfil. Así aplicará el color a base de manchas colocadas libremente a un lado y a otro de la línea que en su trazado continuo va delineando figuras que se solapan en una transparencia infinita. Un trazo que ya hemos visto que nos habla de una experiencia de la realidad múltiple, simultánea que nos traslada quizás, la completa secuencia de la escena que nos muestra. Y a ello se añade sin condición de delimitación, sin frontera precisa la mancha de color iluminando la escena, proporcionándole la luz que echaba en falta Heidi Weber. Una mancha de color que desdibuja los límites y que desde su posición intermedia da sentido a la imagen, nos la hace entender, como da sentido al espacio propuesto justamente ese saltarse los límites clásicos del dentro y el afuera, esa falta de limitación, ese lenguaje común entre el dentro y el afuera, ese poder observar las cosas de forma simultánea, poder simultanear las plantas permitirnos la sección de los espacios perforados prolongar nuestra mirada. Y si en la villa Church de 1927 podemos contemplar simultáneamente el interior del interior, el exterior del exterior, etc y en villa Saboya de 1928 ese borrado de los límites lo ejecuta ese gran *pan de verre* que transparenta la pared interior que es exterior y viceversa, vemos que en la litografías volvemos a recuperar esa propuesta. Tal simultaneidad en las líneas que se solapan y cuya continuidad va dando forma a las figuras que se nos muestran intuitivas y las manchas de color que podría suponerse que emborronarían la imagen, paradójicamente la iluminan fijando la definición de las imágenes como en el *Totem* de 1963 o el *Taureau* del mismo año. **Fig. 32.**

Pero decíamos que también estaba presente en la propuesta de panelado para la envolvente del Zurichhorn otro recurso, el del giro. Y nos viene a la mente Murnau, verano de 1908, época estival y lugar al que se ha retirado Kandinsky junto a su amigo von Jawlensky para pintar. Y allí, al entrar en una cabaña Kandinsky descubre lo abstracto a través del encuentro con un cuadro colgado al revés. En nuestro caso, en Le Corbusier, lo que vamos a ver es un volteo a 90 grados de su *Naturaleza Muerta* de 1922 y retomada en 1940, como por otra parte es bastante habitual en Le Corbusier, esa vuelta de tuerca sobre obras precedentes. Y también seremos testigos de cómo el propio Le Corbusier en su *patient recherche* nos confiesa que será a través de ese giro que la mirada educada encuentre el motivo para dar comienzo a las series de *Taureaux*. Porque ya nos lo había dicho antes, '*The chance occurrence, too*²⁸', el azar. Porque la tirada de dados la encontramos frecuentemente presente en

Fig. 29. Le Corbusier, Zurichhorn, Planos del Proyecto de Solicitud de Licencia, 12 de diciembre de 1961, Plantas.

²⁸ Le Corbusier, *Creation is a patient search*, Op. Cit. p209

Fig. 30. Le Corbusier, Zurichhorn, Planos del Proyecto de Solicitud de Licencia, 12 de diciembre de 1961, Secciones.

Fig. 31. Le Corbusier, Zurichhorn, Planos del Proyecto de Solicitud de Licencia, 12 de diciembre de 1961, Alzados.

sus cuadros. Y porque ya hemos visto cómo el azar es el ingrediente que sobrevuela el binomio compuesto por el hombre y el cosmos.²⁹

Y en este caso, como también cuenta Tim Benton en la descripción de las villas lecorbuserianas, el giro a 90 grados permite la generación de una nueva serie. Así, girado el cuadro, el propio Le Corbusier nos lo ilustra en su obra, la botella, ahora en posición superior, parece que va generando las cornamentas singulares propias de los *taureau*³⁰ que dan nombre a la serie, o el relieve de copas o vasos de vidrio, en la parte inferior, sugiere un diálogo contrapuesto de formas, casi como de dedos enfrentados. De igual manera pero ampliando el giro a 180 grados, vamos a descubrir aquel perfil de osamenta que usará para ilustrar *L'Espace Indicible*, lo veremos. Pero no solo. Si en sus comienzos Le Corbusier encuentra a través de sus dibujos del natural el sustrato de su proceso creativo, a partir de los años 40 el repertorio a observar se amplía hasta incluir la obra propia. Ese observar el natural para a través de su exterioridad ir descubriendo la semilla germinal que lo nutre, va a abrir la puerta también a la exploración de sus propias obras, esa puerta que en cada pieza cúbica de sus cuadros se abre como se debe abrir el individuo al descubrimiento. Y de ese observar su propia obra, poder descubrir para inventar y para crear. Y así nos re-dibuja su propia producción. Encontramos ese dibujo de su obra pictórica que explora, que observa, que descubre. **Fig. 33.**

Y si en la *Natureza muerta* del 1922-1940, su giro nos conduce a la serie de los *Taureaux*, ahora el giro nos conduce al dibujo que muestra esa alternancia vibrante que compone la envolvente del *corp de logis* del Zurichhorn. El dibujo será el intermedio mediante el cual se produce este tropo. Dibujo que para

²⁹ Extraído de Le Corbusier, *Sketchbooks vol 4 1957-1964*. MIT Press. Cambridge, 1982, n 687

³⁰ Y probablemente relacionado con las series picassianas en torno a la figura del Minotauro. Picasso a quien Le Corbusier invita a visitar su gran obra plástica arquitectónica de la Unité de Marsella en 1949.

Fig. 32. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Le Corbusier, Fotografía interior de *Villa Church*, Ville d'Avray, 1927; Le Corbusier, *Taureau*, 1963 Litografía 110.6 x 74 cm; Le Corbusier, Fotografía del estar hacia el patio *Villa Saboya*, Poissy, 1928; Le Corbusier, *Totem*, 1963, Litografía, 72 x 80.5 cm.

Le Corbusier es pensamiento, tanto como la pintura, porque debemos recordar de nuevo su defensa de que se debe llegar a su arquitectura siempre a través de su pintura. Si en el caso del natural los edificios se escudriñan, se analizan y quedan sus vestigios trazados en el cuaderno de apuntes, ahora el proceso es similar. Vemos esos bocetos compuestos a base de líneas, trazos que hablan de sus pinturas que sirvieron de base. Observamos como los trazos analizan, intersecan, extractan, recomponen la figura original girada 90 grados. La representación de la presencia simultánea de los objetos a través de ese trazado lineal continuo que permite el solape, la yuxtaposición la interpenetración de las figuras en el espacio, nos remite a ese mundo interrelacionado que para Le Corbusier constituye el fenómeno espacial. En la doble página de la publicación el propio Le Corbusier nos lo documenta, nos muestra su pintura girada, nos muestra sus bocetos dibujados y finalmente su *Taureau IV* de 1953.

Entre el giro y el color encontramos la propuesta de la policromía para la envolvente del Zurichhorn que se muestra en la figura. **Fig. 34. Fig. 35.**

Pero sigamos con el proyecto. La solución final firmada el 23 de junio de 1965 ya muestra la alternancia de los apoyos, se ha eliminado definitivamente los apoyos centrales y se han desplazado al perímetro. La envolvente ya aparece como la conocemos y la cubierta ha sido perforada por un hueco triangular recordándonos aquella imagen del Panteón que veíamos antes. Como anécdota podemos señalar que el día anterior Heidi Weber viendo que la falta de definición del estado del proyecto amenaza su puesta en obra, medio engaña a Le Corbusier indicándole que es muy urgente establecer una reunión con todas las

Fig. 33. Le Corbusier, Doble página 232-233.

Creation is a patient Search, donde se explica el nacimiento de sus *taureaux* a través del giro a 90 grados de sus *naturalezas muertas*.

partes implicadas en la redacción del proyecto. Le Corbusier en primera instancia le indica que él se marcha de vacaciones a Cap Martin. Ante la insistencia de Mme. Weber acepta reunirse con ella y la cita en el estudio en la mañana siguiente. Será a primera hora de ese 23 de junio que Heidi Weber consiga reunir en el estudio de 35 rue de Sèvres al equipo, que estará trabajando todo el día a fin de atar todos los cabos sueltos. Finalmente a última hora terminan el trabajo que es firmado por Le Corbusier. **Fig. 36. Fig. 37.**

Realmente es ahora cuando toda la suerte está echada. Fue probablemente el 11 de junio de 1961 cuando recoge en su *Carnet R64* aquella frase referida a Heidi Weber, '*Les Dés sont jetés*', Fecha correspondiente a la aceptación por parte de Le Corbusier de la propuesta que le realiza Heidi Weber, la construcción de su *Casa de l'homme*, aquel pabellón en el solar del Zurichhorn entendido como una habitación para el arte, una modelo habitacional como el que ha acompañado vitalmente a Le Corbusier, un modelo duplo de atelier y residencia, una casa a escala del hombre y para el hombre, una casa que contenga todas las artes, la arquitectura, la escultura, la pintura, el equipamiento, las tapicerías, los grabados, los libros..., la Casa, en fin, de la Síntesis de las Artes concebida para el hombre. Después de esa fecha en su retiro estival emergerá el proyecto.

Pero será ahora, tras el 23 de junio de 1964, cuando definitivamente para el proyecto los dados lanzados al azar materialicen todo un pensamiento. Todo pensamiento emite una Tirada de Dados. UNA CONSTELACIÓN. Le Corbusier, como sabemos, después marchará a su descanso estival a Cap Martin. Allí finalizará su personal *promenade*. **Fig. 38.**

De la síntesis de las artes a *L'espace indicible*

Frente a los primeros tiempos de su trayectoria en los que su pretensión era aunar el arte, la máquina y la naturaleza como una totalidad conceptual, en lo que a posteriori entenderá como la primera era de la máquina, después esta tendencia se irá dulcificando y volcándose más hacia lo que él denomina poéti-

ca, probablemente coincidiendo con la aparición de las resonancias que asocia a ciertos objetos. **Fig. 39.**

Le Corbusier nos ha indicado en muchos lugares el orden y procedencia del mundo referencial que ha sustentado su obra pictórica. Desde 1918, que realiza su primer cuadro *Le Cheminée* hasta 1925 los *objets type*, objetos de usos cotidiano seleccionados y muy relacionados con la manufactura industrial. A partir de 1925 hacen su aparición los *objets à réaction poétique*, objetos que recoge de la naturaleza, objetos naturales que han sufrido la acción de la naturaleza o forman parte de ella y que poseen ese carácter poético de la sugerencia, de la capacidad de provocar sensaciones estéticas. Quizás algo de la ocasionalidad, del automatismo, del azar mallarmiano se halle en su encuentro. A partir de 1928, previo a su viaje a Sudamérica por tanto, la figura humana, y con ello él mismo nos dice una mayor presencia dinámica.

Es importante destacar cómo esta evolución va sugiriendo la presencia de objetos que de algún modo emiten algún tipo de reverberación en el individuo porque uno de los ingredientes que va a utilizar para establecer la posibilidad de aunar las artes bajo un mismo campo es el encuentro de una reacción común del individuo ante la obra artística, ya sea esta arquitectónica, pictórica, escultórica o de cualquier otro tipo. Y esa reacción encuentra su símil en lo musical, en la experiencia acústica. Las cosas en su reverberación plástica, provocan resonancias, abren el espectro sonoro. Y desde esta perspectiva amplia Le Corbusier contempla el arte, su producción y su experiencia. El arte que entiende por arte 'la manera de hacer las cosas'. Y esa bondad es conferida por su carácter poético. Poesía al servicio de toda la esfera de producción humana. Se trata del mundo de las artes en su totalidad, y decimos artes y no Artes porque incluirá también aquellas que en un tiempo se consideraron artes menores como el mobiliario, que es equipamiento, o los tapices por poner un ejemplo. Este entendimiento de lo artístico está más próximo a la apertura de sentido que para este concepto existía en el ámbito griego, en el que el arte se vinculaba a la habilidad y la destreza del individuo para desarrollar sus actividades, cualquier actividad. Lo difícil, y así nos lo recuerda Le Corbusier, es saber *cómo* hacer *bien* las cosas, de forma poética. Eso, está reservado sólo al poeta. Como consecuencia de este entendimiento, Le Corbusier tendrá un sentido unitario del arte. Una unidad que lleva defendiendo desde sus inicios, unidad en la poética. Ya en 1922 podríamos encontrar trazas de ello cuando nos formula su idea de lo que significa la *poesía*. Y esa poesía recorrerá toda su producción:

La poesía no solo está presente en las palabras. La poesía de los hechos es incluso más fuerte; aquellos objetos con contenido y que están formalmente organizados con taco y talento, crean hechos poéticos. Justo así es como mis sentimientos, mi investigación ha estado siempre dirigida hacia aquello que representa el más alto valor de la vida: la poesía.

[...]

El origen de mi investigación tiene su secreto en la continua práctica del (desinteresado) arte plástico. Esa es la fuente de mi espíritu libre, y aquí se pueden encontrar los cauces de mi evolución creativa. Tapices, dibujos, pinturas, esculturas, libros, casas o planes urbanos son, con lo que respecta a lo que a mí me

Fig. 34. Le Corbusier, Estudios sobre la policromía de las fachadas, Pabellón Zurichhorn

Fig. 35. Le Corbusier, Sistema de ensamblaje 226x226x226; Louis Fruitet, Zurichhorn, sistema 226x226x226, sección vertical; Louis Fruitet, Zurichhorn, Detalle de la sección vertical por fachada; Louis Fruitet, Zurichhorn, Sistema 226x226x226 Ensamblaje de los cubos.

Fig. 36 (arriba). Le Corbusier, Zurichhorn, Colección de Planos del Proyecto de Ejecución, aprobados por Le Corbusier, Junio-Julio 1965.

Fig. 37(arriba derecha). Zurichhorn, Plano de Estructura del Proyecto de Ejecución, aprobado por Le Corbusier, Junio-Julio 1965

Fig. 38 (derecha). Le Corbusier, Boceto 755, Carnet R64, Sketchbooks 4 1957-1964. 11-06-1961.

Fig. 39. De dcha. a izda. y de arriba abajo: Le Corbusier, *Natura morta con huevo*, 1919, 99 x 81 cm; *Objets à réaction poétique* coleccionados por Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, París; Le Corbusier, *Mon système* J.-P. Muller, repr. en *Album La Roche*, 1925, París, Gallimard/ Electa, 1996.

conciernen, un y el mismo manifiesto de una armonía inspirada justo en el corazón de la nueva sociedad industrializada.³¹

Esta aproximación al arte desde lo poético le permite concebir ese sentido de Síntesis y de Unidad.

DÉCADA DE LOS 20

Según nos narra Stanislaus von Moos acerca del título de la revista que en 1919 comienzan a fraguar el pintor Amédée Ozenfant, el arquitecto Charles Édouard Jeanneret y el poeta Paul Dermée, y cuyo primer ejemplar aparece en 1920, la influencia viene directamente del poeta Guillaume Apollinaire de quien Paul Dermée era amigo. Su origen, el título de una de sus últimas charlas: "*L'Esprit nouveau et les poètes*" y pronunciada el 26 de noviembre de 1917 en el Théâtre du Vieux-Colombier. El manuscrito de dicha conferencia lo publica a su muerte el periódico parisino *Mercure de France* el 1 de diciembre de 1918. El texto resume la visión que Apollinaire tiene de la nueva *síntesis de las artes* que se ha de producir mediante la combinación de todos los fenómenos acús-

³¹ Heidi Weber: *50 Years Ambassador for Le Corbusier. 1958-2008*. Heidi Weber Museum-Center Le Corbusier Zurich, 2008, p71. 'Poetry is not only present in words. The poetry of facts is even stronger; objects which have a meaning and are formally organised with tact and talent, create poetics facts'. 'Just like my sentiments, my research has always been directed towards what represents the highest value of life: poetry. [...] The origin of my research has its secret in the continuous practice of (disinterested) plastic art. This is the source of my free spirit, and here we can find the possibilities for my creative evolution. Tapestries, drawings, paintings, sculptures, books, houses and town plans are, as far as I am personally concerned, one and the same manifesto of an inspiring harmony right in the middle of a new industrialized society.'

ticos y visuales que en el arte del mundo moderno se manifiestan. Y ello desde una llamada a la claridad frente al romanticismo o al futurismo. Ello, además de al título de la revista, dará pie a que Le Corbusier en él haga afirmaciones como la siguiente:

No hay algo parecido a un escultor puro, un pintor puro o un arquitecto puro. El acontecimiento tridimensional encuentra su culminación en una totalidad artística al servicio de la *poesía*.³²

Y junto a esta afirmación, en ese primer número podemos encontrar también la referencia a la síntesis:

Existe un nuevo espíritu. Es el espíritu de la construcción y de la *síntesis* guiados por un concepto claro.

Volveremos a encontrar plasmada esta idea en su texto *L'Art décoratif d'aujourd'hui*³³. Una de las conclusiones que leemos allí será que la arquitectura se entiende como síntesis de las artes, síntesis del modo de producción de objetos, síntesis entre arte y utilidad. Estamos en 1925 y la arquitectura moderna debe ser blanca, significando, entre otras cosas, la anulación de toda decoración. A través del blanco la arquitectura demuestra su superioridad moral, ética, funcional y técnica. A través del blanco la arquitectura obra la síntesis de arte y utilidad. A través del blanco la arquitectura se replantea su identidad. Pero además la arquitectura siendo arte visual construye el mirar, en un sentido de ida y vuelta, un recorrido entre el autor, ella y el espectador:

La arquitectura es un sistema del espíritu que fija de forma material el sentimiento resultante de una época. [...] La obra de arte es este «doble» vivo de otro ser, sea existente, desaparecido o desconocido; es ese momento de conversación profunda; esas palabras elocuentes y sin rodeos pronunciadas en la condición absoluta del cara a cara; tal vez ese Sermón de la Montaña... [...] Ha llegado la hora de la arquitectura, hoy, cuando el arte espera del sentimiento de nuestra época la fijación de su forma material, hoy, cuando el arte decorativo solo puede seguir siendo considerado como un hecho inconciliable con el sistema del espíritu contemporáneo³⁴

Además de concentrar la capacidad de síntesis, en 1925 Le Corbusier está convencido de que la arquitectura debe liderar ese camino hacia la '*unité*' de las artes. El término síntesis que Le Corbusier va a emplear a lo largo de toda su vida tiene un significado amplio. Quizás al principio, contaminado por las corrientes artísticas de principios del siglo XX, adquiriera un significado próximo al de la obra de arte total. Pero con el discurrir del tiempo vamos a ir viendo cómo este sentido va a irse matizando para pasar a caracterizar más que una produc-

³² Il n'y a pas sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls. L'événement plastique s'accomplit dans une forme une au service de la poésie.

³³ Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, Ed EUNSA. Pamplona 2013

³⁴ Op. Cit. p VIII

ción, una forma de pensar, más que un producto el proceso conducente. Lo que ahora entenderíamos por 'una filosofía de vida' que tiene en cuenta realidades inexorables.

DÉCADA DE LOS 30

Desde nuestro punto de vista el viaje a Sudamérica supone un momento de giro trascendente en su trayectoria. Hasta esta etapa se forjan muchas de las bases conceptuales que le lleven a desarrollar la triada que da título a este apartado. Sudamérica, su primer viaje trasatlántico le abrirá muchas perspectivas. Pero en lo personal, a su vuelta, tienen lugar también importantes acontecimientos. En 1930 consigue la nacionalidad francesa y en 1930 se casa con Yvonne Gallis.

Esta década de los 30 respecto al tema que nos ocupa, le permitirá conceptualizar estas ideas iniciales respecto a la Síntesis de las Artes de forma gráfica. Consciente del poder divulgativo que detenta el mundo de las exposiciones que ya ha podido comprobar mediante el Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, constata asimismo lo necesaria que es la arquitectura para ello, como no puede ser de otro modo, como contenedor, atendiendo a su capacidad de proveer espacio. Pero en el caso de Le Corbusier con un matiz. Su intención no es solo acoger en su seno, albergar, al resto de las artes. La intención de Le Corbusier es que la arquitectura establezca conexiones con el resto de las artes, que las convoque, pero que también de lugar, y que el conjunto de las artes reunidas bajo el toldo arquitectónico provea al individuo de los mecanismos precisos para abrir la puerta a la reacción poética. Pero además entendida desde el espíritu de los nuevos tiempos donde lo cotidiano es importante, donde el tema habitacional se considera con mayúsculas. Por eso es importante que la arquitectura acogiendo, albergando al resto de las artes, obre también de habitación, de habitación humana, de casa, de vivienda.

En esta década, por tanto veremos que comienzan a fructificar sus reflexiones en torno a este tema, condensándose en sus propuestas vinculadas a la arquitectura contenedora del arte, comienzan a aparecer sus primeras propuestas para museos: Mundaneum, Museo de Crecimiento Ilimitado, Pabellón de Exposiciones Temporales, en fin, todos concurren en esta década. Porque el museo para Le Corbusier no es sólo un edificio característico. Desde la perspectiva de los nuevos tiempos, el Museo ha de contemplar todo el recorrido de lo artístico. Esto incluye el proceso de Investigación preciso para concebir cualquier propuesta. Proceso preciso para establecer lo que denominará una solución, esto es una Propuesta. Propuesta que da lugar al siguiente momento que es su Exposición, porque Le Corbusier entiende el arte como algo a transmitir. La obra de arte no sólo se realiza con la intención de que un observador la contemple, también desde su punto de vista, la obra constituye un retrato del propio artista. Y después de la exposición aún queda el proceso de la Explicación, del carácter divulgativo y formativo que el arte tiene. Porque en la Modernidad se entiende que el observador es activo. La Modernidad le requiere actividad, participación. Y asimismo la obra es educativa, formativa. Incluso el propio Le

Corbusier acabará afirmando el poder que concentra lo artístico: 'Y ello llegará a ser una herramienta de gobierno.'³⁵

Estos cuatro momentos los veremos estructurar todas sus propuestas dirigidas justamente hacia la Síntesis de las Artes. Un museo que ha de contener espacios para exposiciones permanentes que narren la historia del individuo, de sus objetos, de sus lugares. Pero también un espacio para las exposiciones itinerantes, espacio que con su carácter itinerante propone ese carácter fluido de su espacialidad, y su carácter efímero se traduce en su imagen, que algo tiene de nomadismo. Pero también ha de tener estudios para los artistas, y residencias para los artistas, y espacios educativos. Habitación, Laboratorio, Atelier, son todos términos próximos al propio habitar cotidiano de Le Corbusier. Porque su experiencia vital es la manifestación más honesta que hace de ese sentido de Síntesis y Unidad artística. En esta década de los 30 esta triada acabará siendo definitiva. Su Laboratorio en 35 rue de Sèvres, su Atelier y Habitación en 24 rue Nungesser et Coli, al que se traslada, como sabemos, en 1934. Y como prisma desde el que mirar la *síntesis artística* nos muestra al *cubismo*. A pesar de la crítica inicial que realizaría en la década anterior junto a Ozenfant, Le Corbusier es consciente que el cubismo, habiendo servido para superar al impresionismo, ha permitido abrir el pensamiento de lo pictórico a lo arquitectónico. Para Le Corbusier el valor que detenta el cubismo es justamente su carácter arquitectónico.

...No puede negarse que este arte [el cubismo], tan diferente al impresionismo, se dirige hacia la síntesis arquitectónica.'³⁶

Y la imagen que acompaña a estas palabras en su *Oeuvre Complète* es justamente la de su *atelier* en 24 rue Nungesser et Coli, con el pie de foto clarificador: *Hacia la unidad*. **Fig. 40.**

No olvidemos que en esta década, aunque en 1923 haya renunciado a exponer su obra, vuelve a hacerlo en 1935, y justo en su *atelier*, junto con obras de otros artistas. Su obra *Nature morte aux nombreux objets*, como ya hemos visto, vincula ambos acontecimientos, su retirada y su vuelta al ámbito expositivo. De la mano de Louis Carré, se monta esta exposición *L'Art Primitif* en la que junto a obras de Léger, Lipchitz, Le Corbusier, Picasso, Bracque, Bénin o Henri Lauren, vamos a encontrar esculturas africanas y una réplica en escayola de una escultura griega antigua³⁷. El mensaje que se pretende transferir es este de la unidad y de la síntesis de las artes. Presentar las artes unidas para generar esa Síntesis, el que el observador a través de la presencia simultánea del espacio

³⁵ Le Corbusier, Boceto 733 Carnet R64, *Sketchbooks 4 1957-1964*, The MIT Press, Cambridge, 1982. 'And that become a tool of government.'

³⁶ Le Corbusier, *Oeuvre complète 1938-46*, vol 5, Ed Willy Boesiger, Zurich 1946, p154...It cannot be denied that this art [cubism], so different from impressionism, is driving towards an architectural synthesis'.

³⁷ Esa replica de una escultura griega llega prístina del Louvre. Le Corbusier : 'I don't want this pale thing here. Telephone the Louvre and ask them what colours would have been used originally on a splendid sculpture like this from the Golden age of Greece'. Una vez hecha la consulta Carré: 'Sky blue, red ochre, white, and a dash or two of vermilion and green about the top of the head' Será el propio Le Corbusier el que con sus manos, sin pinceles, vaya impregnando a la estatua del color que le es propio, aquel que se había enajenado y que inexplicablemente para Le Corbusier le faltaba.

Fig. 40. Arriba: Fotografía que nos traslada Le Corbusier de su propio *Atelier de 24NC* con el pie de foto '*Hacia la unidad*' ; Fotografía de *L'Art Decoratif* de 1935 en el *Atelier 24NC*.

arquitectónico plástico de Le Corbusier, que da albergue a esculturas y pintura, junto con piezas del Arte primitivo o griego, sea capaz de experimentar la poética del arte. El que un cuadro apoyado sobre la pared de piedra de mampostería del *atelier* recibiendo la luz cenital de la mansarda se disfrute en compañía de la vista cruzada de aquella escultura negra o de aquella pieza griega. En fin, una exposición con la pretendida intención de convocar la sinergia de lo artístico a través del concurso de la síntesis de las artes mediante su unidad. Resonancia y reverberación.

Pero no sólo se produce esto en el momento de la exposición. Cuando Le Corbusier se refiere a su trabajo en el apartamento de rue Nungesser et Coli 24 nos describe lo siguiente:

Apreciamos bien que en esta obra modesta sin embargo están presentes los elementos de la arquitectura, de la escultura, de la pintura. Un cuadro, una escultura,

una casa, un palacio, una villa, no son producto de tareas menores sino hijos de una misma labor del espíritu.³⁸

Pero recordemos que el *atelier* de Le Corbusier comparte inmueble con su residencia. En esta etapa también es cierto que la Síntesis se lleva a la práctica en el ámbito de la unión de la esfera de lo individual y lo colectivo que para Le Corbusier caracteriza al hombre. Por ello otra de las propuestas relativas a la Síntesis va a venir de la mano justamente de la reunión de la escala habitacional y la escala urbana. Será la propuesta de los Tres Establecimientos Humanos.

DÉCADA DE LOS 40

Pero al final de los 30 llega el drama, en septiembre de 1939 Europa declara el estado de guerra (**Fig. 41**). Le Corbusier se refugiará en una granja a los pies de los Pirineos. Y allí pasará la etapa bélica. Durante la guerra produce con los medios escasos de los que se dispone, algunos gouaches y esculturas potenciales, aquellas que luego ejecutará junto a Savina. Y sobre todo escribe. Escribe *Sur les 4 rotes*, *Destin de Paris*, *La Maison des hommes*, y *La Carta de Atenas*. Y con el objetivo de la reconstrucción, porque tiene claro que la economía no va a permitir alargar más el conflicto bélico, funda la *Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation architecturale*, más conocido como ASCORAL. Y por fin llega el armisticio. Tras él es tiempo, como decimos, de reconstruir. Y lo más perentorio es dar habitación a los que se han quedado sin hogar. Son los tiempos de los grandes planes urbanos de reconstrucción. Y los inicios de los grandes proyectos habitacionales.

Pero también en esta década aparecen dos propuestas artísticas nuevas en Le Corbusier. Si ya creaba arquitectura, dibujo, pintura y escultura. Ahora harán su aparición los *murales*. Murales que mediante lo pictórico pretenden activar la arquitectura. Murales que activan los planos arquitectónicos. Murales activos con capacidad de influenciar la percepción y la experiencia de la arquitectura. Así son sus pinturas murales realizadas en 1939 poco antes de la movilización de la II Guerra Mundial en Cap Martin, en la E-1027:

Los muros elegidos para recibir las pinturas de gran formato fueron precisamente los más apagados, los más insignificantes. De tal forma, que los muros bellos se retrasan y los indiferentes se transforman en interesantes; y el blanco resplandeciente proporción a una suerte de resonancia unos colores y otros.³⁹

³⁸ Le Corbusier, *Unité en L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1948. 'On sent bien qu'en ce modeste ouvrage sont toutefois presents les éléments de l'architecture, de la sculpture, de la peinture. Un tableau, une sculpture, une maison, un palais, une ville, ne sont-ils point faits de menues matières et fils d'une même occupation de l'esprit'

³⁹ Op. Cit. 'Les murs choisis pour recevoir neuf grandes peintures furent précisément les plus ternes, les plus insignifiants. De cette façon, les beaux murs sont demeurés et les indifférents sont devenus intéressants; et le blanc étincelant des uns sert de table de resonance aus couleurs des autres'

Fig. 41. Le Corbusier, Doble página 102-103 *New World of Space*, a la izquierda mural en la Casa Badovici (E-1027), a la izquierda símbolo de la declaración de la guerra

Y de su mano también aparece lo que denominará *muralnomads*, sus tapices de gran formato, obras que vincula a lo efímero, a lo transitorio, a lo nómada.

Y junto a este proceso, decíamos, su propuesta de síntesis se va dirigiendo a la idea de trabajo conjunto entre las artes en donde las formas, los volúmenes, el color, la vista, y la acústica convergen en un acontecimiento que se vincula a lo sonoro, quizás por su capacidad de resonancia, indudablemente relacional, representativo de la intermediariedad. Aquí ya vemos presente los términos que proviniendo del ámbito de lo musical, probablemente tengan su origen en la influencia de su hermano y su madre, músicos. De hecho la vinculación teórica se la proporcionará la sentencia de Bernardo de Claraval: 'Tú que deseas ver, escucha: la audición es un grado hacia la visión'. Lo que a Le Corbusier le interesa de esto es justamente la relación entre el fenómeno acústico y el dominio de las formas.

Y en esta década también tras el armisticio Francia mira a la arquitectura como el símbolo de su reconstrucción. Una reconstrucción que Le Corbusier propone de la mano de su idea de Síntesis que implica un sentido de unidad. Similar a aquella unidad a la que se convoca a las naciones para superar la postguerra. Así el primer artículo de Le Corbusier tras la guerra '*Vers l'Unité. Synthèse des arts majeurs: architecture, peinture, sculpture*' en la revista *Volontés de ceux de la Résistance* fechado el 13 de diciembre del 1944.⁴⁰

En 1946 la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, consciente del potencial que lo artístico puede tener en una Europa destrozada por la guerra presenta su número especial titulado *Arts*. Justo en este número Le Corbusier va a publicar su primera versión de su escrito *L'Espace Indicible*, escrito en 1945, aunque algunos borradores pueden datar de 1943. Sobre la base de ese texto, dos años más tarde Le Corbusier desarrollará otro, aquel titulado *Unité* que se desarrolla en el número especial que la misma revista le dedica en 1948. En medio, en el mercado americano, prepara la exposición presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, cuyo catálogo en forma de libro *New World of*

⁴⁰ Le Corbusier, *Vers l'Unité. Synthèse des arts majeurs: architecture, peinture, sculpture*, recogido en la revista *Volontés de ceux de la Résistance*, année I, Paris 13 dic 1944 n 3, p 4

Space se publica en Nueva York también en 1948. Textos que dialogan en paralelo con todo el desarrollo que Le Corbusier viene fomentando desde finales de los años treinta en sus proyectos para museos y que en 1948 concentrará además en una serie especial de litografías tituladas justamente *Unité*.

Le Corbusier va a considerar esta etapa tras la guerra una segunda era de la civilización de la máquina, con las lecciones ya aprendidas de la primera (años veinte y treinta) y con el avance de la electrónica. De todo esto surgirá según Le Corbusier a través de la síntesis de las artes mayores, a través de la aplicación de todos sus recursos, los de la pintura, los de la escultura y los de la arquitectura entremezclados, interrelacionados, una nueva condición espacial, ese *New World of Space* que da título al libro norteamericano al que antes aludíamos, una condición espacial que recibirá el nombre de *indicible*.

Por su parte el proyecto para la Síntesis de las Artes, como ya hemos visto, será uno de los temas principales a tratar en la sexta edición de los CIAM celebrada en Bridgewater en 1947, sugiriéndose específicamente la cooperación entre arquitecto, pintor y escultor. A lo que Le Corbusier reacciona con entusiasmo. Esta colaboración entre las artes recorre como una espina vertebral toda la obra de Le Corbusier. En 1949, Le Corbusier trabajará en el gran proyecto de Porte Maillot que concentra específicamente estas ideas. Primero en el Proyecto A con el gobierno francés como cliente, Después, viendo Le Corbusier el poco futuro que tiene con tal cliente, lo modifica forjándose, como hemos visto ya, el Proyecto B ligado a la UNESCO. Todo ello al filo del cambio de década.

DÉCADA DE LOS 50

En 1953 el Museo Nacional de Arte Moderno de París le dedica una amplia exposición retrospectiva que se repite en 1956 en el Museo de Lyon. Respecto a ellas Le Corbusier se referirá en estos términos:

'Peinture, architecture, sculpture, sont un unique phénomène de nature plastique au service des recherches poétiques ou capables de déclencher le moment poétique... Une unité règne ou du moins une tendance à l'unité'⁴¹.

En la introducción al Volumen 6 de su *Oeuvre Complète*, escrita en 1956, Le Corbusier anuncia que tiene intención de redactar un libro para su publicación con este título *L'Espace Indicible*. Aunque será antes, en 1953, cuando verá claro que su proyecto de libro a *Trente années de silence* no se va a producir. Es entonces cuando decide aprovechar parte de ese material en este nuevo libro *L'Espace Indicible*. Y algo de ese *indicible* se refiere irónicamente a todo aquello que no va a poder contar y que estaría contenido en esos treinta años de silencio. La nueva idea se presenta como un gran libro teórico. Jérôme Lindon, el joven director de Editions de Minuit, sería el editor. Su intención es que el libro sirva de catálogo a la exposición programada en ese año por el Museo de Arte

⁴¹ Le Corbusier, *Oeuvre complète* 1952-57, vol 6, Ed Girsberger, Zurich 1976, p11

Moderno de Nueva York, sustituyendo al texto de Arthur Drexler, el director de museo, probablemente escribiera para tal evento:

Nos adelantaremos y les obligaremos a usar nuestro libro como catálogo de la exposición.⁴²

Definitivamente el 10 de diciembre de 1953 Le Corbusier firma un contrato con Editions Minuit relativo a la publicación de este libro *L'Espace Indicible*. Inicialmente compuesto de dos partes, una de texto y otra más gráfica, en 1958 Le Corbusier revisará la idea que tiene respecto a este libro, con la idea de convertirlo en algo más de pensamiento. Y todo ello contado a través del fragmento, fragmentos de sus obras muy ampliados y elocuentes:

Síntesis de las artes mayores, textos personales de Le Corbusier acerca de la filosofía del arte, obras reproducidas a gran formato pero recortadas en fragmentos para poner de relieve algunos puntos de vista estéticos.⁴³

En la producción arquitectónica continúa con el desarrollo del proyecto de Porte Maillot que finalmente no se lleva a cabo. Y comienza a trabajar en la India, donde también propondrá su Centro Cívico y cultural con su propuesta de Síntesis de las Artes traducida en el conjunto de la propuesta. Lo propondrá, como ya hemos visto, en Chandigarh y en Ahmedabad. Y gracias a la construcción de sus obras en Ahmedabad, surgirá la versión para Tokio.

Pero de nuevo se produce un giro en el texto que pretendía para *L'Espace indicible* y lo que iba a formar parte del libro como introducción queda desglosado bajo el título *L'Atelier de la recherche patiente*. Pieza que finalmente se publicará en 1960.

DÉCADA DE LOS 60

En esta década de la mano de Heidi Weber aparece el color en sus litografías, color reverberante, rico en resonancias. Ya lo hemos visto. Además tendrá la oportunidad de, a menor escala, pero probablemente no por ello menos ambicioso llevar a cabo finalmente la consecución de la Síntesis de las Artes Volverá a tener la oportunidad de proponer su gran conjunto cultural para el Museo del siglo XX en Erlenbach. Pero como decimos, aunque a una escala mucho menor, sólo contemplando formalmente lo que en sus grandes conjuntos había formado el área de los Pabellones de Exposiciones Itinerantes, va a concebir, quizás con mayor entidad conceptual, sus pabellones tanto sobre el agua, el pabellón Ahrenberg que no se realiza, como al borde de ella junto al lago Zurich en el

⁴² Citado en de Smet, Catherine, Construcciones suspendidas: la obra editorial inacabada en *Le Corbusier et le livre*. Op. Cit. p184. El 10 de diciembre de 1953 Le Corbusier firma un contrato con Editions Minuit relativo a la publicación de este libro *L'Espace Indicible*. En 1958 le Corbusier da un giro a su libro inicialmente compuesto de dos partes una de texto y otra mas gráfica, y ahora se convierte en algo mas de pensamiento: 'Síntesis de las artes mayores, textos personales de Le Corbusier acerca de la filosofía del arte, obras reproducidas a gran formato pero recortadas en fragmentos para poner de relieve algunos puntos de vista estéticos.'

⁴³ Op. Cit. p188

Zurichhorn. Agua que también nos traslada esa reverberación de sus efectos en lo lumínico y lo acústico.

HACIA L'ESPACE INDICIBLE

Respecto a *L'Espace Indicible* podríamos establecer cuatro cuestiones relativas. En primer lugar habría que hablar de *L'Espace Indicible* como proyecto editorial. En segundo lugar nos gustaría reseñar algunas cuestiones en torno a la elección de los términos por Le Corbusier. En tercer lugar lo relativo al contenido de los textos finalmente publicados. Y en último pero no menos importante, lo relativo a la formalización gráfica que el término *L'Espace Indicible* de la mano de Le Corbusier adquiere. **Fig. 42.**

Comenzaremos por la primera. Como Proyecto editorial⁴⁴ para una publicación de envergadura, ya lo hemos visto, nace en torno a 1943. A partir de que la publicación *Trente années du silence*, que contemplaría todo aquello que Le Corbusier no ha publicado en esos treinta años y todo lo que no ha podido por tanto evidenciar. Dicha publicación finalmente no se lleva a cabo. Es entonces cuando Le Corbusier aprovecha ese material como inicio de una nueva aventura literaria. Su primera intención será componer un texto autobiográfico con una estructura cronológica por etapas. Para caracterizar cada etapa, Le Corbusier generará un símil con lo urbano. Evocando un detalle de un plano de una ciudad, cada etapa estará representada por un cruce de caminos, y en cada etapa, los caminos serán distintos. Así por ejemplo, para 1922, cruce de caminos 1, aparecerán las vías del Urbanismo, de la Doctrina, de la Pintura y de la Arquitectura. En el cruce de caminos 2 aparecerá la vía Artes Decorativas, que en los sucesivos cruces desaparecerá, y en el cruce 3 la de Equipamiento y así sucesivamente. **Fig. 43.**

Más adelante, Le Corbusier se planteará otro tipo de formato en el que el libro estaría conformado mediante tres bloques, uno dedicado a texto, otro a fotografía de obras y un tercero con los comentarios de las fotografías. De este formato se pasará a otro en el que habría un primer texto y otra parte gráfica. Este último modelo es aquel que decíamos pretendían realizar como catálogo de la Exposición del Instituto de Arte Contemporáneo de Boston que finalmente adopta la versión reducida de la publicación de *New World of Space* en la que aparece revisado el artículo inicial *L'Espace Indicible* de 1946 traducido al inglés como *Ineffable Space*. Más tarde, en 1958, Le Corbusier vuelve a dar un giro a la concepción de la obra a fin de que el texto configure en sí mismo una especie de filosofía estética de la síntesis de las artes, un libro entonces más de pensamiento. Anticipo de esta publicación serán por tanto las muestras que van apareciendo en las distintas publicaciones: *L'Espace Indicible*, 1946 en forma de artículo breve, *Unité*, 1948 en *L'Architecture d' Aujourd'hui* número especial, *Ineffable Space*, 1948 como artículo dentro de una versión reducida del libro que se presenta como catálogo *New World of Space*, *Creation is a Patient Search*, 1960 que recogería del libro esta parte que sería la introducción.

Vamos ahora con la segunda cuestión, la relativa al título. Respecto al título habría que destacar que detrás de él estaría contenido toda la reflexión lecor-

⁴⁴ De Smet, Catherine, *Construcciones suspendidas: la obra editorial inacabada*, en *Le Corbusier et le livre* COAC, Barcelona, 2005, pp 164-199.

Fig. 42 (arriba). Le Corbusier, *L'Espace Indicible*, 1948.

Fig. 43 (derecha). Le Corbusier, Doble página de la maqueta del libro no realizado *L'Espace Indicible*, 1953-1958, 165 x 120 mm, Fondation Le Corbusier, París, FLC B3-7-566.

buseriana respecto a la *Síntesis de las Artes y su Unidad*. Ello desde el *Espacio* presente en todas las artes. No olvidemos que existir para Le Corbusier significa tomar posesión del espacio, y por ello lo artístico como actividad humana, como realidad existencial está netamente vinculada a lo espacial. Lo que ocurre es que para Le Corbusier esa realidad que es el espacio, es en sí misma un *indicible*. Y ¿Qué podemos entender por tal término? Alguna pista la extraemos de la dialéctica que podemos establecer entre el término francés y el anglosajón que aparecen en lo publicado. En lo francés se hace referencia al decir y su imposibilidad. En lo anglosajón la imposibilidad radica en el hablar.

Partimos de la base de que el término que elige Le Corbusier es enigmático, y como tal difícil de traducir. Lo *indicible* además en sí mismo remite a la dificultad que existe en toda definición. Pero dado que ya hemos aprendido que desde la Modernidad toda certeza incluyendo la definitoria es imposible, no nos extraña que Le Corbusier recurra justamente a esta indecibilidad en lo espacial. Porque recordemos que la definición completa quizás es una quimera y uno sólo es capaz de alcanzar una parte, un matiz de significación. *Indecible* por tanto remite a aquello que no sabemos si podemos nombrar, porque nombrar a veces es *decir*. Porque también hay que decir que aquello que nombramos no tiene porqué ser tangible. Y en la medida en que algo se nombra parece que se conoce. Lo que no se conoce no se puede nombrar. Incluso para algunos lo innombrable va ligado a lo supremo. Es quizá por eso que respecto al espacio, dado que ya hemos constatado a través de la ciencia que no tiene una definición física ni matemática clara y precisa, sólo podemos hacer como que se conoce. Solo lo nombramos. Decimos el espacio porque el espacio en sí mismo es un inaprehensible. Pero también se aludía al hablar con la traducción del término como *ineffable*. Espacio inefable es traducido en el ámbito anglosajón. Nos colocamos pues entre el decir (del latín *dic re*) y el hablar (del latín coloquial *fabul ri*). Decir como 'manifestar con palabras el pensamiento' remite en su negativa a cierta incapacidad de manifestación. Probablemente no tanto por el objeto a manifestar sino por el individuo que debe de percibir la tal manifestación. Por su parte, el espacio como *indicible*, no es tanto porque no podamos nombrarlo, sino por quizás, esa dificultad a veces de encontrarlo, a través de la *patienté recherche*, y otras de percibirlo, de experimentarlo. Porque el decir nombra, pero también

llama, convoca el sentido. Cuanto se dice se pretende traer a presencia. Otra cosa es que venga, y entonces inexplicablemente se produzca la tal *in-decibilidad*. Y respecto a lo *inefable*, se dice del que no se puede hablar, porque hablar es 'articular palabras para darse a entender'. Si el espacio es *inefable* es que no se ha entendido. De nuevo no tanto por causa del espacio sino probablemente por causa de aquellos ojos que no supieron ver. Ver para articular las palabras adecuadas para darse a entender o ver en las palabras proferidas por otro aquél entendimiento.

El texto⁴⁵ como hemos dicho aparecerá primero en francés y luego en inglés. Respecto a la versión inglesa Le Corbusier manifestará su disconformidad con el término empleado: *ineffable*, porque, creará que en él se pierde la cuestión de la percepción múltiple visual y acústica. Cuestión que le Corbusier encuentra en las palabras de Bernardo de Claraval: 'Tú que desees ver escucha: la audición es un grado hacia la visión'. A su vez, la idea que él propone se aproxima más a la imposibilidad del lenguaje de definirlo, esto es de ponerle límite, al significado que hay tras el término *indecible*. Por eso propondrá mejor '*space beyond words*' (*espace au de-delà des mots*) como un espacio fuera del alcance de la denominación, más allá del lenguaje, más allá de su instrumento propio, más allá de las palabras. Con ello se ha abandonado la idea inicial purista que entendía los objetos como palabras bien definidas. Ya no podemos decir del objeto arquitectónico lo que se decía del elemento purista: 'Los elementos puristas son por lo tanto comparables a palabras bien definidas'⁴⁶ Y lo que producía el elemento purista era el orden aplicado a la creación por medio de la matemática y de la geometría a fin de purificar las formas estándar, aquellas que configuraban los *objects-type*, una creación en toda regla como un modelo, nada de copia. Y ello se conseguía mediante el método purista, cuya sintaxis obedecía a la aplicación de la construcción y del módulo. Tras su larga trayectoria Le Corbusier descubre que la tal definición ya no es posible. Por eso hemos pasado del aquel cubo imaculado y mágico que encerraba en sí mismo toda la contención significativa a aquella otra imagen que muestra el cubo detrás, dando salida a todas las variables relativas propias de la incertidumbre. Ya no hay definición, ni permanencia, ahora solo nos queda lo relativo y como tal *indecible*. Si echamos la mirada atrás, desde su asociación de los años 20 entre el elemento purista y la palabra bien definida, hemos dado un salto hacia un ámbito más allá de las palabras, fuera del alcance de toda definición. Ahora sin embargo, será la táctica cubista la que marque el camino, la que abra la puerta a lo *indecible*, a lo inexpresable mediante palabras.

Lo que se desprende del término entonces es que el espacio ha dejado de pertenecer al ámbito de la extensión cartesiana mensurable y 'controlable' para pasar a ser algo más inaprehensible. El '*indecible*' lecorbuseriano parece tener más conexión con el término relativo usado por Einstein, en el sentido de que la caracterización espacial supone una relación espaciotemporal en la que las

⁴⁵ Gargiani Roberto, *Genèse et représentation de l'espace indicible*, recogido en '*Le Corbusier. Mesures dell'homme*', Éditions du Centre Pompidou, París 2015, p 164.

⁴⁶ Benton, Tim, *The villes of Le Corbusier 1920-1930*. Op, cit. p 19. Recogiendo una cita de Ozenfant, A y Jeanneret, Ch.-E, en '*Le Purisme*' texto publicado en *L'Esprit Nouveau*, no 4, p386. 'Purist elements are therefore comparable to well defined words'.

determinaciones de las variables son interdependientes y a su vez van asociadas a los acontecimientos ocasionales. Se trata de una relación absolutamente variable, deformable podríamos decir, en el espacio y el tiempo. Una caracterización que incluye las cuestiones relativas a la percepción. De esta forma, la cuestión espacial flota en el *entre* de todo ello, en ese espacio intermedio que no es espacio ni tiempo sólo. Es en realidad una cuestión en la que muchas otras variables entran a formar parte para que el espacio acontezca, un espacio que deja de ser un espacio neto definido y determinado para pasar a ser un algo inaprehensible, inexplicable, *indecible*, que acontece.

El término *indecible* Le Corbusier lo ha podido destilar de sus lecturas de Rabelais, de Plotino, de Anaxágoras y de otros pensadores presocráticos, como se puede desprender de las anotaciones de los libros de su propia biblioteca⁴⁷. Para Le Corbusier el término *indecible* significará 'Événement possible à occasions favorables.'⁴⁸ Algo que provoque un objeto plástico:

...que el objeto que se les propone provoque una emoción tan intensa, tan fuerte, que uno pueda [...] calificarla de indecible, voz que designa uno de los caminos de la felicidad.⁴⁹

En torno a la idea de espacio *indecible* que Le Corbusier propone sobrevuelan los términos como la resonancia, el brillo, el resplandor, la luz, la transferencia, la ambigüedad. Y así en ese espacio *indecible* de Le Corbusier cabe la sinestesia sensorial a través de la cual la experiencia de lo espacial se produce por la suma de las percepciones visuales, acústicas, táctiles, etc. Y en ese ámbito relacional podemos entender su experiencia recordada a cada momento de la vivencia de lo espacial en la Acrópolis griega, donde de algún modo los edificios, y de entre todos ellos sobre todo el Partenón, son entendidos como catalizadores a través de los cuales resuena toda la naturaleza circundante, espacio *indecible* porque el lugar, los edificios, los objetos componen una armonía de resonancias perfectas.

La tercera cuestión que queremos abordar es el contenido que Le Corbusier nos muestra tras los textos. Aquello que podemos extraer de la primera versión de 1946, de su revisión en forma del artículo *Unité* y finalmente el texto revisado de *New World of Space*. En todos ellos la referencia a lo musical es evidente. Porque como él mismo reconoce la música y la arquitectura son ambas tiempo y espacio, como también ambas dependen de la medida. Pero comencemos con el artículo de 1946. Un artículo que como hemos dicho, lo escribirá en 1945 tras 'los años de ahogo', la guerra, y aparecerá en el número de abril titulado *Art de L'architecture d'Aujourd'hui*. Un poco más tarde, en 1948 lo vuel-

⁴⁷ *Le Corbusier et le livre*, Op. cit. p164

⁴⁸ Le Corbusier, notes, 30 avril 1954, FLC, B3.7.541., referenciado en Op. Cit. p164.

⁴⁹ Le Corbusier, *Oeuvre Complète Volume 6 1952-57*, Ed Girsberger, Zurich, 1957, p 8.

ve a publicar en el texto Capítulo 2 de su *Modulor*, en 1948. Por su interés, lo transcribimos íntegro:

Tomar posesión del espacio es el primer gesto de los seres vivos, de los hombres y de las bestias, de las plantas y de las nubes, manifestación fundamental de equilibrio y de duración. La primera prueba de existencia es ocupar espacio. La flor, la planta, el árbol y la montaña están en pie y viven en un ambiente. Si alguna vez llaman la atención por una actitud, verdaderamente firme y soberana, es porque aparecen desprendidas en su contenido, pero provocando resonancias a su alrededor. Sensibles a tantas ligaduras naturales, nos detenemos y contemplamos, emocionados por múltiples concordancias que orquestan tanto espacio, y entonces advertimos que deslumbra todo lo que vemos.

La arquitectura, la escultura y la pintura, dependen específicamente del espacio, y están escritas a la necesidad de regirlo, cada una por medios apropiados. Lo que aquí diremos esencialmente es que la clave de la emoción estética es una función espacial.

Acción de la obra (arquitectura, estatuaría o pintura) sobre su alrededor: ondas, gritos o clamores del Partenón sobre la Acrópolis de Atenas, rasgos que brotan como por una radiación, como accionados por un explosivo; el sitio, próximo o lejano, es sacudido, afectado, dominado o acariciado por él. Reacción del medio: los muros de la pieza, sus dimensiones, la plaza con el peso diverso de sus fachadas, las extensiones o las pendientes del paisaje y hasta los horizontes desnudos de la llanura o los erizados de las montañas, todo el ambiente viene a pesar sobre este sitio, en donde hay una obra de arte, signo de una voluntad humana, que impone sus profundidades o sus salientes, sus densidades duras o blandas, sus violencias o sus suavidades. Se presenta un fenómeno de concordancia, exacto como una matemática -verdadera manifestación de acústica plástica, si se nos permite así llamar a uno de los órdenes de fenómenos más útiles, portador de alegría (la música) o de opresión (la bulla).

Sin la menor pretensión hago una advertencia relativa a la magnificación del espacio que los artistas de mi generación han abordado en los impulsos tan prodigiosamente creadores del cubismo hacia 1910. Han hablado de la *cuarta dimensión* con más o menos intuición y clarividencia. Una vida consagrada al arte y, particularmente, a la búsqueda de una armonía, me ha permitido observar, a mi vez, el fenómeno por la práctica de tres artes: arquitectura, escultura y pintura.

La cuarta dimensión parece ser el momento de evasión ilimitada provocada por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados y desencadenados por ellos.

No es el efecto del tema elegido, sino una victoria de proporcionalidad en todas las cosas -física de la obra como también eficiencia de las intenciones reguladas o irregulares, captadas o incaptadas, y, sin embargo, existentes y deudoras de la intuición: milagro catalizador de las sapiencias adquiridas, asimiladas, e incluso olvidadas, porque en una obra concluida con éxito hay masas intencionales

ocultas, un verdadero mundo que se revela a quien tiene derecho, lo que quiere decir: a quien lo merece.

Entonces se abre un abismo sin límites que borra los muros, expulsa las presencias contingentes y *cumple el milagro del espacio indecible*.

Ignoro el milagro de la fe, pero veo frecuentemente el del espacio indecible, coronación de la emoción plástica.⁵⁰

Lo que en él encontramos de modo epigráfico es lo siguiente:

La toma de posesión del espacio es una cuestión vital ineludible. Y a la vez todo lo que se encuentra en el espacio natural está ligado por unas concordancias naturales, que apreciamos mediante la emoción estética. Por eso la emoción estética es una cuestión espacial.

Porque la obra, emite, reverbera en el espacio. Mediante lo experimentado en su visita en su juventud, en aquel *Voyage d'Orient* a la Acrópolis de Atenas nos lo explica. Se produce una especie de acción de la obra y reacción del medio en el que se inserta. La obra emite, radia; el medio responde, el medio natural, el paisaje, el medio construido el resto de edificios y las partes que conforman el todo del Partenón. SE produce una concordancia que provoca un fenómeno de acústica plástica. Ya nos ha dicho que espacio y tiempo hacen converger a la arquitectura. Ahora a eso añade el resto de las artes. Porque la ciencia ha mostrado que en realidad todo es espacio y tiempo. Recordemos a Einstein pero también a Boccioni.

Reconoce que él ha experimentado el fenómeno de la cuarta dimensión. Y se atreve a darnos una idea de lo que pueda ser: 'el *momento* de evasión *ilimitada* provocada por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados y desencadenados por ellos.' Un momento, una ocasión, *sin límite*, *apeiron*, provocada excepcionalmente por una consonancia justa de los medios plásticos. *Ocasionalidad, excepcionalidad, una* indeterminada. Todos estos términos que se utilizan en la Teoría de la relatividad por Einstein. Y paradójicamente alguno de ellos por los filósofos presocráticos, recordemos lo dicho por Anaximandro de Mileto sobre el *apeiron*, lo sin límite, aquel que toma notas tras Pitágoras en el cuadro de Rafael, *La Escuela de Atenas*.

Y esto se produce, se quiera o no, si se tiene que producir, y lo verán aquellos que lo merezcan. Y quien lo vea tendrá la ocasión de percibir la borradura de los límites, la expulsión de toda contingencia, la presencia del espacio indecible. Y ello, originado en la relación entre las cosas, en su *intervalo*, aquel en el que se produce la *resonancia*, aquel a través del cual la *concordancia* nos es mostrada. Le Corbusier, como él mismo afirma, lo ha visto.

Después de la lectura de su artículo *Unité*, a través del cual Le Corbusier va recorriendo su propia trayectoria cronológicamente, podemos extraer un mundo referencial que se sitúa casi siempre en el entorno de las referencias vinculadas a lo acústico, a lo sonoro. Como si quisiera describir la sensación producida por la experiencia arquitectónica mediante el símil de lo musical. Porque quizás esa

⁵⁰ Le Corbusier, *El Modulor*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1980, pp 28-29.

nueva definición del espacio que proporciona la ciencia como campo de fuerzas le resultara más próxima a la experiencia acústica.

F. S Wight en el *Prefacio* al *New World of Space* nos señala lo que para Le Corbusier la obra de arte significa:

Para Le Corbusier la obra de arte- es decir, el trabajo del hombre bien hecho- organiza y humaniza no solamente el espacio que contiene sino todo su entorno, invadiendo la naturaleza virgen con su propio campo de fuerza.⁵¹

Estas palabras resumen claramente la visión que Le Corbusier tiene de la obra de arte. Primero, su entendimiento de que el arte tiene más que ver con las habilidades del individuo para desarrollar una actividad en el más amplio sentido de la palabra, lejos de todo academicismo definitorio. Y segundo su comprensión de lo espacial como algo que no solo contiene o es contenido sino que se define precisamente a través de las relaciones que establece, a través de esa invasión de la naturaleza como un campo de fuerzas que lo recorre todo. Desde el objeto de uso cotidiano, pasando por el edificio, hasta la escala urbana. Y todo revestido de lo humano, porque para Le Corbusier el hombre es la medida de todo.

Porque para él '*L'art est la manière de faire*' como nos cuenta en su artículo *Unité*⁵². Allí nos confiesa que en su viaje de 1910 descubre a los veintitrés años recorriendo la columnata oeste del Partenón, tocándolo con sus manos, sus dedos, el misterio de la '*modénature*'. Y eso no lo aprendió en ninguna escuela, sino de la percepción directa de la arquitectura. También nos traslada la importancia de la figura en arquitectura, figura que viene dada por el perfil, perfil que encuentra su sentido al recibir la luz. La luz es finalmente quien delimita el perfil, la luz quien marca la definición de lo arquitectónico a través de su perfil, el juego de la luz define el perfil generando una melodía construida. Algo aprendido a través de la experiencia directa y sabiendo elegir. Y ello aunando en su caso arquitectura y pintura de la forma más natural. Luego ya llegará la escultura. Y por el camino el diseño de mobiliario o después los tapices. Y todo lo mira bajo el prisma de lo musical: un juego en el que de repente aparece un contrapunto y una fuga como en una música contundente. A pesar de que nunca supo leer música, la influencia familiar se deja ver en esta asociación entre la música y la arquitectura.

¿Contrapunto y fuga? ¿Música? ¿Arquitectura? ¿Urbanismo? ¿Acaso soy un pintor descarriado? ¿Por qué entonces? Soy un pintor que se ocupa de inventar las formas condicionadas (y no arbitrarias), las relaciones, las cantidades:

⁵¹ Wight, F.S. *Prefacio* a Le Corbusier, *New World of Space*. Reynal-Hitchcock, Inc. New York, 1928, p 5. 'For Le Corbusier a work of art-that is to say a successful work of man- organizes and humanizes not merely the space it contains but all the surrounding space, invading brute nature with its own field of force.'

⁵² Le Corbusier, *Unité*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Número especial. 1948.

volúmenes, perfiles, colores; finalmente (arquitectura y urbanismo) el tiempo y el espacio.⁵³

Y ello para mantener lo que ya hubo dicho tiempo atrás, ahora, a sus sesenta años. Puede seguir manteniendo su definición de lo que la actividad plástica es:

Jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière", tel fut l'idéal vers lequel tendit mon effort.

Y ese esfuerzo encuentra sus frutos en el Modulor, combinando ciencia y arte en una simbiosis armónica a escala del hombre. Modulor para cuyo desvelamiento Le Corbusier considera fundamental el trabajo inmerso en los brazos de la armonía, que también es musical:

Era necesario encontrarlo, y ello tuvo lugar por la gracia de las Musas, cuyas alas habían acariciado la frente de estos dos jóvenes: Justino Serralta, uruguayo, y Maisonnier, francés, en sus indagaciones de la calle Sèvres. Para que las frentes se estremecieran bajo la caricia del ala de las Musas, era preciso que ellos se hubiesen aplicado apasionadamente a los problemas de la armonía. A decir verdad, era necesario que estos dos muchachos fuesen, en realidad, verdaderamente dotados.⁵⁴

Y en todo ello es fundamental la sección, entendida como la concha que describe el espíritu del edificio, un boceto en el que queda tallado como a fuego la disposición de los volúmenes.⁵⁵ Pero también la planta, como el espejo en el que lo humano se encuentra con el espacio y que al recorrerse, a pie, como la arquitectura árabe nos enseña, invoca al tiempo en las secuencias visuales que como acontecimientos van enhebrando una sinfonía en la que la duración, la sucesión, la continuidad son los factores constituyentes de la arquitectura. La arquitectura se va forjando en base a esa secuencia por los espacios intermedios que van hilvanando, mediante la percepción de las escenas, el acontecimiento arquitectónico.⁵⁶

Y en esa línea, él entiende que la arquitectura compone su música, da igual un palacio que una humilde morada. Para ello la construcción, la utilidad y la

⁵³ 'Contrepoint et fugue? Musique? Architecture? Urbanisme? Je suis donc un peintre dévoyé? Pourquoi donc? Je suis un peintre occupé d'inventer des formes conditionnées (et non pas arbitraires), des rapports, des quantités: volumes, profils, couleurs; puis (architecture, urbanisme) temps et espace.'

⁵⁴ Le Corbusier, *Modulor 2*. Buenos aires 1953. Editorial Poseidon, p 2.: 'Il fallait le trouver et cela fut para la grâce des Muses dont les ailes avaient caressé le front de ces deux jeunes gens: Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français, dans leurs recherches à la rue de Sèvres. Pour que les fronts frémissent sous la caresse de l'aile des Muses, il fallait qu'ils se soient passionnément penchés sur les problèmes de l'harmonie. A vrai dire, il fallait que ces deux garçons fussent, en fait, véritablement doués.'

⁵⁵ 'La coupe d'un édifice est le moule même de son esprit: dans une linéament gravé comme dans de l'acier, le sort des volumes est renfermé.'

⁵⁶ 'Le plan d'un édifice est l'emprise de l'homme sur l'espace. On parcourt le plan à pied; les yeux regardent devant, la perception est successive, elle implique le temps; elle est une suite d'événements

economía se ponen al servicio de la imaginación. Y así, en la desnudez de las formas, a través del perfil vertical y de la profundidad de la planta, el juego entre la planta y la sección se desencadena. Juego también entre la osamenta y la carne, entre el peso con las cargas y los soportes. Y en medio, asoma la 'unión' que debe presidirlo todo, la plástica, el juego, la acrobacia, porque sin riesgo la vida resulta aburrida y lo mismo le sucede al arte sin pasión. La arquitectura debe ser la aliada del hombre y de la naturaleza a través de la geometría, geometría que es 'création de l'esprit'.

De la lectura del texto anglosajón, el recogido en *New World of Space*, se extraen varias cuestiones. Si lo desarrolláramos bajo el formato epigráfico, la secuencia escénica del texto podría ser como sigue:

Primera escena: Como si se tratara de una obertura, el texto se inicia con Le Corbusier abriéndonos la puerta al espacio como seres vivos. El ser vivo de forma natural existe en base a su apropiación del espacio, su primera necesidad vital resulta ser esa toma de posesión de lo espacial. Y cuando el ser humano es consciente de ello lo hace ayudado por la luz, la luz nos muestra esa posición y esa toma de posesión del espacio por los objetos y por todo ser vivo.

Segunda escena: La siguiente secuencia introduce la cuestión de la síntesis de las artes. Arquitectura, escultura y pintura se encuentran en lo espacial, es en el espacio donde comparten territorio. Lo más importante para Le Corbusier es postular que justamente la liberación de la emoción estética se produce gracias a lo espacial. A continuación encontramos la siguiente secuencia: aparecen dos personajes en forma dialéctica. Casi como un juego entre causa y efecto, una relación *entre*. Entre la obra y su marco. La obra actúa, el marco reacciona. La acción se caracteriza por la vibración, como flechas vibrantes lanzadas como rayos explosiona la obra en su entorno. Tanto próximo como lejano, recordemos la lección de Piero della Francesca con *La Flagelación*. Recordemos el Partenón que vibra en relación con el conjunto de la Acrópolis como también irradia su fulgor al paisaje lejano. Y la acción como no puede ser de otra forma en la esfera de la dialéctica lecorbuseriana activa la reacción. En este caso la reacción del marco, ya sean las paredes de la habitación con sus dimensiones o la envolvente en una plaza pública, o lo que es lo mismo ya sea un interior o un exterior, ya sea el paisaje de la llanura o el abigarrado de las montañas, proporcionando dureza o suavidad, profundidad o planeidad, en cualquiera de los casos el acontecimiento se produce en base a un fenómeno de absoluta concordancia, tan exacta como las matemáticas y tan verdadera como la manifestación plástica de la acústica. Se produce una *resonancia perfecta*.

Tercera escena: Un momento de *contrapunto*. Instante de mirar atrás. Si en los años del purismo encontrábamos duras críticas a aquellos que como Gleizes y Meitzinger defendían la cuestión de la cuarta dimensión en el ámbito artístico, ahora toca el turno del reconocimiento. Reconocimiento al cubismo que como hemos visto han propuesto la cuestión de la cuarta dimensión en fecha tan temprana como 1910. (Recordemos que en 1905 se publica la Teoría de

visuels, comme une symphonie est une suite d'événements sonores. Le temps, la durée, la succession, la continuité sont les facteurs constitutifs de l'architecture, -ce qui annule et condamne "les plans en étoile", et par conséquent dénonce des siècles de décadence et de dégénérescence. Plan et coupe font l'architecture soeur de la musique.'

la Relatividad). Ahora, Le Corbusier tras una vida dedicado al arte y a la búsqueda de la armonía se siente con el convencimiento de poder afirmar que a través de la práctica de las artes ha podido experimentar ese mismo fenómeno de la cuarta dimensión. Y ello a través de tres artes, la arquitectura la pintura y a escultura. Y por ello se atreve a mostrarnos su concepción. Le Corbusier interpreta la cuarta dimensión como 'el momento de fuga infinita evocada excepcionalmente y en justa consonancia de los medios plásticos empleados'. No se trata de la materia seleccionada sino que es la vitoria de la proporción en todo, la obra, el artista, su intención tanto consciente o inconsciente. Por medio de la intuición, catalizador de la sabiduría. Un inmenso universo relacional que se esconde tras la obra y que espera a su desvelamiento por aquel que lo merezca.

Cuarta escena: Entonces se produce el acontecimiento. Y ese acontecimiento es *l'espace indicible*, más allá de los términos, de los límites, de las palabras. Una profundidad sin límites que borra los muros, aleja las contingencias, la *consumación de la emoción plástica*. Y tal acontecimiento convoca la síntesis de las artes.

Quinta escena: la consecuencia es que todo aquel que quiera tomar posesión de un resquicio de arquitectura deberá por tanto poseer un dominio impecable de la forma plástica y tener un conocimiento activo y vivo del arte, estar dotado por el sentido de lo espacial, facultad que se va revelando a través de la práctica y del estudio.

Coda: El libro que sigue al texto se propone como una biografía traducida en obras de arquitectura, de pintura, de escultura que manifiestan esa vital necesidad de tomar posesión del espacio mediante la síntesis y a través de la invención continua.

Finalmente, la cuarta cuestión sobre la que proponíamos reflexionar es la relativa a la firma del texto. Porque como firma, Le Corbusier, al final de su *Ineffable Space* en *New World of Space*, nos presenta un singular dibujo. Firma gráfica que grafía el texto. Dibujo que también encontraremos en su *Creation is a patient research*. Y en algunos cuadros y en sus murales, aquellos de la E-1027 del 39, antes de la guerra. Dibujo extraído de la observación de sus *objets à réation poétique*. Aquellos objetos que quizás la oportunidad, o el azar ha hecho que el artista se encuentre en el camino, y su capacidad poética ha producido su elección. Para después observarlos. Si somos capaces de verlos, debemos entonces coger un lápiz, mirarlos y entonces comprenderemos. ¿El qué? Con un poco de inspiración aplicada a nuestro dibujo estos objetos, nos darán la lección de forma natural. La concha rota, un fragmento de la osamenta del hombro de una ternera. Todos ellos contienen un potencial que según Le Corbusier la mente no es capaz de concebir sola:

Fig. 44. Le Corbusier, Doble página 208-209, *Creation is a Patient Search*, 1960. Dibujos de osamentas.

En cualquier lugar objetos como estos se extienden ante nosotros. Si tienes un lápiz a mano, míralos y entiéndelos; contendrás un almacén de inspiración con el que trabajar, lecciones adquiridas del fenómeno natural. La oportunidad también cuenta: la concha rota, el hombro de una ternera seccionada por el ojo del carnicero, poseen tesoros que ofrecer que la mente es incapaz de concebir.⁵⁷

Y en esta tarea no hay principio ni hay fin, luego estamos siempre en un intermedio. Así nos lo deja claro Le Corbusier en el epígrafe 3 de su *Creation is a Patient Search*: 'No beginning and no end'⁵⁸. **Fig. 44.**

En 1960 se publica *Creation is a patient search*, lo que en la idea original hacía las veces de Introducción al libro *L'Espace Indicible*. En la página 209, encontraremos este dibujo, que lo volveremos a encontrar previamente en la publicación de *L'architecture d'aujourd'hui* del 1948. Se trata de estudios sobre osamentas. Aquí pretende ilustrar esa labor de investigación que a través del dibujo el arquitecto realiza, labor que le lleva a la secuencia propia del dibujo. Aquella que recorría el camino del observar, descubrir, inventar y crear. En este caso la doble página que se nos presenta a la vista la constituye tres motivos del mismo tipo. El epígrafe que los acompaña se refiere a esa presencia de este tipo de objetos. Objetos que debemos relacionarlos con su potencia poética, objetos que a partir de 1925, ya sabemos, Le Corbusier reunirá bajo la denominación de '*objects à réaction poétique*'.

Es el momento de reunir las artes mayores como un 'a b c' de lo creativo. Sintetizadas, como debe ser: Pintura, Escultura y el binomio que siempre para él ha configurado la Arquitectura: Arquitectura y Planeamiento. No olvidemos que lo usual de sus conferencias era estructurarlas en base a ese binomio que debía contener una parte para arquitectura, para 'el edificio' por usar un término para entendernos pero a sabiendas que no traduce convenientemente el contenido de sus conferencias, y otra parte dedicada más a la escala urbana. Ambas esferas de lo arquitectónico profundamente interdependientes según el criterio de Le Corbusier. La pintura como una batalla entre el artista y su propio yo. Una lucha en la que el artista debe buscar en la interioridad de las cosas, escondido tras las veladuras de las formas, de las superficies. Una búsqueda que le retrata.⁵⁹ Dibujo que se realiza mediante trazos. Trazos tan significativos como los de Le Corbusier, nunca gratuitos, ya lo hemos visto. Trazo que en su continuidad va delineando la presencia de la figura, de sus superficies, de su volumen, de su espacialidad. Porque expresar luz y espacio es para Le Corbusier algo natural. Así nos lo indica cuando sorprendido por la propuesta del ebanista bretón Joseph Savina le propone convertir en esculturas sus pinturas. Pero lo

⁵⁷ Le Corbusier, *Creation is a patient search*. Frederick A. Praeger, Inc., Publishers, New York 1960, p 209. 'Everywhere objects like these are spread before us. If you have a pencil in your hand, look at them and you understand; you will then have a storehouse of inspiration to draw upon, the lessons taught by natural phenomena. The chance occurrence, too: the broken shell, the shoulder of beef sliced by the butcher's saw, have riches to offer which the mind cannot conceive.'

⁵⁸ Op. Cit. p 217.

⁵⁹ Op. Cit. p 219.

ve como algo natural porque dibujar para él es descubrir cómo los objetos están hechos.⁶⁰

En el caso del dibujo, trazo continuo que acompaña a su texto *L'Espace Indicible*, constatamos que a través de ese trazado continuo nos traslada mediante la grafía aquello de lo que con palabras intenta hablar el texto, de ese descubrimiento de lo espacial como *indécible*. Porque el dibujo contiene a través de esa delineación toda la figura, todo su volumen, todo su espacio. Y esto que ocurre en la pintura y de ello se traspasa a la escultura, también se encuentra en la arquitectura. Porque en ella el trazo es muy significativo, trazo que se convierte en planta y sección, y éstas de manera inflexible y precisa proporcionan a la arquitectura todas las bases para sus invenciones.

El dibujo que como vemos en las imágenes trae a colación, aunque ahora limpio, casi desnudo a través de la línea, un motivo ya usado anteriormente. Lo encontramos en cuadros, lo encontramos en bocetos, lo encontramos aquí. Lo ha publicado. Resulta una combinación de una especie de signo de infinito abierto anunciando la necesidad de apertura que lo espacial fundamenta, como ya los cubistas habían abierto los volúmenes en sus construcciones espaciales a la manera arquitectónica. Y la línea continúa mostrándonos a través de su trazo el esqueleto de la osamenta que en un tiempo pasado pasó a englobar el conjunto de '*objects à réaction poétique*'. **Fig. 45.**

Porque no hay que olvidar lo que dibujar significa para Le Corbusier. Respecto al dibujar Le Corbusier tiene claro que se trata de una labor profundamente intelectual y que es un instrumento de pensamiento, el instrumento preciso para la *recherche patiente*. A través del dibujo observa, como lo demuestra en sus viajes prefiriendo el dibujo a la fotografía, porque entiende que a través del dibujo del natural su capacidad de observación de las arquitecturas y de los paisajes que va recorriendo, son observados más profundamente, más selectivamente, enmarcados en el encuadro del dibujo, y más nítidamente, al tener que realizar una labor de selección al resumir el natural por medio de una serie de trazos representados. Trazos que resumen la realidad y que sirven para conformar la figura en nuestra imaginación que de esta manera queda tallada de forma indeleble. Pero también es un instrumento para descubrir, porque en esa labor de selección que decíamos, uno tiene que descubrir lo fundamental y es ahí cuando uno encuentra. Descubrimiento porque se produce un proceso de análisis al tener que detectar la realidad profunda de lo que el ojo ve, de lo que los sentidos impregnan en nuestra experiencia y entonces uno descubre. Pero también por medio del dibujo uno es capaz de inventar. Inventar por ejemplo la forma de traducir al dibujo lo que no sólo da la vista, inventar a través de los trazos sentidos y mediante la representación. Y como representación, el dibujo es capaz de atraer al ingenio. Y una vez el ingenio es convocado la persona del inventor puede aparecer. A través del dibujo se puede inventar pensando, aplicando el ingenio. Esa es la apuesta de Le Corbusier. Y de resultados de ello surge el momento máspreciado por todo artista, la creación puede manifestarse, es entonces el momento del acontecimiento creativo. Esta secuencia Le Corbusier

⁶⁰ Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Op. Cit. p 245. 'To him [Le Corbusier], it is the outline of things which explains their volumen. L-C's pictures represent objects seen from in front, but their depth is implied in the lines' [...]

Fig. 45. De arriba abajo y de izda. a dcha.: Le Corbusier, Dibujo del estudio de una osamenta de carnicero publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1948, lo reproducimos también girado 180 grados para facilitar el reconocimiento del motivo; Le Corbusier, *Pintura mural en la Maison Badovici* (E-1027), 1939, a la izquierda vemos el motivo de la osamenta girado ya; Le Corbusier, Dibujo L'Espace Indicible, New World of Space, 1948.

Fig. 46. Fotografía de Le Corbusier dibujando, *Creation is a Patient Search*, 1960.

nos la explica en su texto recogido esta '*Creation is a patient search*' de 1960 que estamos recorriendo. Allí, en el capítulo dedicado al dibujo, los epígrafes que encontramos son justamente los que dan pie a la secuencia anterior: observar-descubrir-inventar-crear.

Dibujar uno mismo, trazar líneas, manejar los volúmenes, organizar la superficie..., todo esto significa primero mirar y luego observar y quizá finalmente descubrir..., y entonces es cuando la inspiración puede venir. Inventar, crear, todo el ser de uno es impulsado a la acción, y es esta acción lo que cuenta. Otros permanecieron indiferentes, ¡pero tú llegaste a ver!⁶¹ **Fig. 46.**

Y esto se produce de forma análoga a lo que ocurre en la naturaleza con los seres vivos, con los organismos. Igual que desde la semilla, el ser va generándose, así se debe entender la concepción de plantas o secciones de un edificio, '*From the inside out*'. Y así el valor de las cosas se encuentra en su propósito, en esa 'semilla germinante'. Una semilla que da lugar, que convoca al otro para su encuentro:

Nada se ve, se admira o se ama, excepto lo que es tan bueno y bello que desde fuera penetra dentro del corazón de las cosas mediante el estudio, la investigación y la exploración⁶².

Se trata de un camino de ida y vuelta que afecta al interior y al exterior, entre el interior y el exterior es como se producen las cosas. Desde el interior de la semilla en forma de planta o sección obramos el edificio y una vez generado, la arquitectura desde su exterioridad, exterioridad que es su materialización,

⁶¹ Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*. Frederick A. Praeger, Inc., Publishers, New York 1960, p 37. Traducido por Beatriz Colomina, *Privacidad y Publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, MIT Press, Cambridge 1994, p 87: 'To draw oneself, to trace the lines, handle the volumes, organize the surface...al this means first to look, and then to observe and finally perhaps discover...and it is then that the inspiration may come. Inventing, creating, one's whole being is drawn into action, and it is this action which counts. Others stood indifferent- but you saw!

⁶² Op. Cit. p 201. 'Nothing is seen, admired or loved except what is so fine and beautiful that from the outside one penetrates into the very heart of the thing by study, research and exploration.'

convoca al otro por medio de sus sentidos para que se produzca la experiencia, y desde esa exterioridad vuelva a penetrar a través de los sentidos en el otro.

Un dibujo que mediante su trazo lineal continuo traslada esa idea del espacio *indecible* que ha abandonado el determinismo cartesiano de la extensión y ha abrazado la imagen de campo de fuerzas einsteiniano con esa capacidad de apertura, con su imposibilidad de cierre, con su capacidad de resonancia, de convocar el acontecimiento. Quizas por eso tras el perfil de la osamenta la línea recorra el trazo del signo del infinito. Un espacio que resuenan como resuenan las conchas marinas retornándonos al mar, como conchas son muchas de las formas que contienen sus esculturas *Ubus* realizadas junto a Joseph Savina que nos traducen esa noción de la síntesis de la percepción acústico-visual, tiempo y espacio, ritmo y melodía:

El tiempo y el espacio son ahora de la arquitectura y el urbanismo. La música y la arquitectura pertenecen a un mismo registro de la sensibilidad.⁶³

Y esa apertura de lo espacial indica la continuidad hasta el infinito que encontramos en el dibujo que ilustra el texto, una continuidad que abre los cierres entre interior y exterior, dando lugar a lo continuo. Una continuidad que entonces hace aparecer todo el ámbito intermedio entre el afuera y el adentro. Ya no todo exterior es realmente un interior o todo el interior contiene en su seno lo exterior sino que no existe interior y exterior, sólo *entre*, sólo espacio intermedio. Esa es la apuesta del *espacio indecible* lecorbuseriano, por eso no se puede definir, no se puede decir, su definición viaja más allá de las palabras porque no tiene límite, es *apeiron* y eso lo vemos en ese infinito abierto del trazo del dibujo. Un espacio de resonancias poéticas, donde se abre el ámbito relacional, el encontrar las relaciones que la vista y la mente aguda del poeta es capaz de reconocer, es capaz de descubrir, es capaz de inventar luego es capaz de crear. Y esa rotura del límite la hemos visto en el pabellón zurichés, obra póstuma, entre otras, de Le Corbusier, un *indecible* no solo por la falta de límites físicos a la arquitectura sino por la evasión de los límites tradicionales entre las artes, por la apuesta por la síntesis y por la propuesta de un espacio que pudiendo ser ajeno al lugar lo crea y lo recrea, materializa a través de sus cubiertas un nuevo paisaje para el parque al borde del lago, ilumina con sus colores y ofrece la intermedieidad del espacio bajo cubierta. Espacio entre cubierta y *corp de logis*, *corp de logis* entre atelier y casa del hombre, cubierta entre naturaleza y arquitectura recreando un paisaje, apropiándose de él, resonando con él, cómo resonaba el Partenón en la Acrópolis de Atenas en 1911 bajo la mirada del avezado poeta.

No por casualidad entre las notas de su proyecto para su libro titulado justamente *L'Espace Indicible* nos encontramos la silueta del Partenón recortada en la Acrópolis. Y sorprendentemente junto a ella su cubo, este cubo que insistentemente nos ha ido acompañando, cubo *indecible*, cubo de sonoridad espacial, cubo de *Le Cheminée*. A través de lo escueto del trazo abocetado se resume quizás algo de la historia de la presente tesis. Allí en el boceto (Fig. 47) contem-

⁶³ Le Corbusier, *Unité, L'architecture d'aujourd'hui*. Número especial. Paris 1948, p 22. 'Temps et espace, c'est encore de l'architecture et de l'urbanisme. Musique et architecture appartiennent à un même registre de la sensibilité.'

plamos el deambular en torno a *Le Cheminée* como cubo, una cubierta por la que desfilan los objetos en la *Unité* y finalmente la *Acrópolis*. Nosotros, de otro modo, recorrimos los viajes, su mundo referencial, paseamos por su vida indagando referencias, visitamos también sus cubiertas, aquellas que en baldaquino nos dejaron entremezclarnos con los objetos, aquellos objetos que salieron del cuadro *Dedans il y à toujours dehors*, aquel exterior en el interior contenido, un exterior que el cubo preñado de *Le Chimenee* en su interior nos prometía. *Le dehors est toujours dedans*. Las tres imágenes evocan el mismo fenómeno. Y nosotros cerramos como empezamos con el mismo cuadro, aquel primer cuadro de Le Corbusier. **Fig. 47.**

Y esa diferencia que acontece en lo *intermedio*, ese diferir constante, asoma también a la esfera de la verdad convirtiéndola en otro inaprehensible *indécible*. Una verdad que se encuentra en el intermedio, no en los extremos, que fluye entre dos orillas ya sea de un arroyuelo o de un poderoso río, cambiando cada día, luego sin origen y sin final, en cualquiera de los casos, *entre*, desde lo intermedio del fluir del agua y siempre en el medio del tiempo, sin antes ni después. Y así se lo recuerda Le Corbusier a las 3000 personas que pudieron acceder al enorme anfiteatro de la Universidad de la Sorbona de París aquel 4 de febrero de 1960:

La verdad no descansa en los extremos
Fluye entre dos orillas,
Minúsculo, arroyo, riachuelo
O poderoso río fluyendo
Cambiando cada día⁶⁴

Todo responde al deseo de revelar y dimensionar las emociones en *relación*.
Encontrar el secreto de los entrelazamientos⁶⁵.

⁶⁴ Le Corbusier, *Creation is a patient search*, Op. Cit. p 305. 'Truth does not lie in extremes./It flows between two banks,/A tiny, trickling, brook/Or mighty flooding river,/It differs every day.'

⁶⁵ Le Corbusier, *New World of Space*, Op. Cit. p21.

Fig. 47. Nota manuscrito con imágenes para el libro no realizado *L'Espace indécible*, 19 diciembre de 1954, DETALLE, Fondation Le Corbusier, París, FLC B3-7-30. En la parte inferior de la imagen la secuencia de bocetos de Le Corbusier ilustra *Le Cheminée*, la cubierta de la *Unité de Marsella*, y la *Acrópolis*.

entre1001: [metatesis]

índice

0001 CODA

0010 A Y LA PANGOMETRÍA

0100 PICASSO Y LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

1000 LA OBRA DESCONOCIDA DE LIBESKIND.

CHAMBERWORKS

Fig. 01. El Lissitzky en la torre Eiffel.

CODA

Puestos así los cimientos de la tesis en este epígrafe titulado metátesis hemos ido más allá atendiendo al prefijo que lo especifica, [meta-]. Meta como lugar al que dirigirse (recordando aquí no obstante, que lugar como término es un 'incierto'), meta como más allá del tiempo y meta como 'más allá' en el sentido de ampliar ámbitos de desarrollo, como se desarrolla una metástasis pero también como se produce un metabolismo. Porque la apuesta de la tesis es que lo intermedio y el espacio entendido como intermedio, el intervalo del límite, es nuclear en el proyecto de arquitectura, por lo que no atiende ni se fija en tiempos ni lugares. Así se intenta exponer a través de tres facetas el desdibujamiento de los límites de lo absoluto en la definición del espacio que, a su vez, va a permitir el emborronamiento entre las tradicionales divisiones de las disciplinas artísticas y de la definición del arte en sí. **Fig. 01.**

Para este análisis utilizamos la reflexión que en torno al espacio hace El Lissitzky una vez expuestas sus ideas en sus escritos y entre ellos los dedicados a sus *Proun*, como construcciones espaciales que desbordan los límites de las disciplinas artísticas, que son pinturas que invaden el triedro, que son esculturas que desbordándose en el espacio nos envuelven como si fueran arquitectura. Será en su ensayo titulado *A y la Pangeometría*¹ de 1925 donde fundamenta su teoría espacial en base a cuatro concepciones del mismo, la *planimétrica*, la *perspectiva*, la *irracional* y la *imaginaria*. Y a partir de aquí nuestra reflexión se posiciona entre la novedad de la concepción del espacio que proporciona la Modernidad en el s XX como espacio en que se habita, espacio envolvente que paradójicamente se desborda y que en cuyo desbordamiento la tradicional división de su límite se pone en cuestión, redibujándose de tal modo y manera que es en el intervalo donde podemos encontrar los anclajes para una imposible definición. Definición imposible porque tiempo y lugar se/la transforman a cada instante, imposible porque el objeto, ya lo hemos visto, queda desdibujado y el sujeto lo experimenta mediante su participación en cada instante y en cada ocasión, invocando tal acontecimiento. Un observador que, ya nos avisa Le Corbusier, ha de merecerlo. Con ello la imagen adquiere poder como elemento de significado respecto a lo espacial, siendo capaz de instaurarlo, de conferirle sentido, de performarlo. Pero vayamos con el texto de Lissitzky.

A Y LA PANGEOMETRÍA

Lo que El Lissitzky llama A, como forma plástica, lo identifica con un cristal graduado. Forma plástica que aquí ha de entenderse como la obra. Una especie de prisma que en cada época y en cada lugar se regula adecuándose a ellos. Lissitzky va a utilizar la matemática para desarrollar un proceso de evolución de dicho prisma, la obra del artista, a lo largo de la historia. Traducido a términos matemáticos, Lissitzky nos va a mostrar cómo ese prisma opera entre lo racional y lo irracional, entre el universo de los números reales y el de los imaginarios.

¹ El Lissitzky, *Life · Letters · Texts*, Thames and Hudson Ltd, London, 1968.

Fig. 02. De izda. a dcha.: Picasso, *La taza de café*, 1913, papier collée con carboncillo y tiza, National Gallery of Art Washington, Collecction of Mr. And Mrs. Paul Mellon; Mies van der Rohe, *Resor House*: collage con reproducción del *Colourful Meal* de Paul Klee, 30 x 40 inch.

Y como decimos, a partir de aquí el autor nos enseña una secuencia en progresión que va anunciando los avances respecto a lo espacial a lo largo del tiempo.

El primer paso lo constituye lo que denomina el espacio *Planimétrico*. En un primer instante la plástica se corresponde con la aritmética. Si el espacio planimétrico vinculado a la aritmética puede secundar como inicio la serie simple continua 1,2,3,4,..., es porque nos encontramos meramente ante el contorno lineal de las figuras, estamos en una unidimensionalidad. Es en el momento que se considera la superposición de imágenes para generar profundidad, o lo que es lo mismo la superposición de superficies, de planos, cuando el espacio planimétrico adquiere la serie aritmética de progresión geométrica 1,2,4,8.... Se ha pasado de la geometría del contorno lineal a la del plano.

Por eso el espacio es bidimensional, espacio plano, *espacio planimétrico*. La forma de adquirir profundidad por medio del plano es la de la superposición plana de imágenes. Así, si una figura cubre a otra, ello no significa que la figura deje de existir, sino que la figura queda oculta detrás de la anterior. Se produce el espaciamento. Esto lo podemos evidenciar en todos los ejemplos gráficos de la historia hasta el Renacimiento. Pero este recurso lo vamos de nuevo a encontrar en la Modernidad. Pensemos en los *papier collés*, y si queremos en lo arquitectónico es fácil la referencia a los collages y fotomontajes de Mies en los que la combinación de la gráfica diédrica de los alzados junto con la interposición de cuadros a modo de pantallas y de las fotografías del espacio circundante provoca en el observador esa ilusión de profundidad, como podemos observar a través de la Figura 02. Esta secuencia del plano, como decimos, Lissitzky la asocia a la aritmética y tiene que ver con las relaciones fraccionarias de la misma. **Fig. 02.**

Un paso más en la secuencia espacial conduce al *espacio perspectivo*. Un espacio que, como sabemos, en Occidente se origina de la mano de Brunelleschi y Alberti. Este espacio lo presenta Lissitzky con una disyuntiva curiosa. Mientras que en occidente la pirámide visual siempre se entiende con el vértice alejado de nuestros ojos, en oriente, el modelo es justamente al revés. Las fugas abren al alejarse. Si, para unos, la pirámide es cóncava, occidente, para otros, ésta es convexa, China. La perspectiva, además, nos hace notar Lissitzky, provoca la aparición del marco, el encuadre. La perspectiva hace aparecer el límite perceptivo entre el dentro del cuadro y el fuera del cuadro.

Pero la geometría perspectiva que hereda el sistema euclidiano es puesta en cuestión por el matemático Lobachevski quien no encuentra determinación para el V postulado de Euclides. Eso sirve de base para que Gauss y Riemann

Fig.03. De izda. a dcha.: Malevich:
Pintura Suprematista, 1915, Cruz hierár-
tica suprematista, 1920-21, Cuadrado
blanco sobre fondo blanco, 1918.

generen sus nuevas propuestas geométricas. Propuestas que desembocarán en la curvatura espacial. El espacio no es plano como propone la perspectiva lineal, sino que dispone de una curvatura.

Los primeros que según Lissitzky vuelcan esto en el sistema de representación occidental en lo artístico van a ser los cubistas. A continuación, los futuristas abandonan el estar enfrente del objeto para representarlo. Lo que pretenden es estar *dentro* de él. Y lo hacen explotando la perspectiva unitaria y mostrando multitud de perspectivas distintas simultáneas. Algo que ya había aconsejado Cézanne en el mundo de la pintura. Lo novedoso del futurismo es su apuesta por provocar una especie de carácter envolvente del cuadro. Porque lo que se pretende es justamente el hacer sentir al espectador que se encuentra inmerso en la velocidad espeluznante de la ciudad. Pero su misión, según Lissitzky, se queda incompleta. La completará la fotografía con sus recursos.

Lissitzky nos hace ver que todos estos mecanismos los entiende como recursos que llevan al límite las reglas del espacio perceptivo. Por eso el siguiente paso lleva de la mano otra vuelta de tuerca más, una nueva propuesta. Lissitzky nos propone una reflexión entorno al vacío vinculado al 0. Como sabemos, el 0 como cifra lo introduce el mundo árabe en occidente. Y aquí no será hasta el s. XVI que se tome conciencia del sentido del 0 como realidad numérica. Justamente ese 0 es el que va a utilizar Malevich como imagen de sus planteamientos, aquel desierto del que se ha de partir. Así, el 0 con Malevich adquiere un nuevo sentido plástico. Esto va a originar que Lissitzky interprete la superposición cromática de las figuras planas como una posibilidad de trasladar un sentido espacial. Ello va a originar lo que denomina el *espacio irracional*. Espacio cuyo origen lo va a derivar del paso de la proyección lineal de la pirámide visual renacentista a la proyección infinita del prisma. Lo que va ocurrir es que la fuga propia de la pirámide visual hacia el vértice se abre hacia el infinito, convirtiéndose las cuatro aristas que conforman la pirámide en cuatro aristas de un prisma de proyección infinito. Una proyección entonces que casi se podría decir que reúne en su seno aquella de occidente y de oriente. Si adoptamos el plano 0 como base, tendríamos una extensión hacia el infinito por arriba y la misma por abajo, es decir una proyección desde $+\infty$ hasta $-\infty$. No hay un vértice como tal, sino que lo que se produce es la fuga paralela de las cuatro esquinas de la

Fig. 04. De izda a dcha.: Étienne Jules Marey fotografiado en su estudio; E. J. Marey Cronofotografía de una persona caminando, c. 1898; E. J. Marey Montaje de Cronofotografía de persona caminando, c.1898; E. J. Marey, Conofotografía de corrientes de humo, c.1898.

pirámide. Por eso se generan siempre formas planas coloreadas. Y mediante su superposición y la intensidad relativa de sus colores se habla de lo espacial. Así establece una especie de mecanismo referencial. Si 0 es el nivel base, puedo establecer cercanía o lejanía superponiendo hacia arriba o hacia debajo de ese plano referencial 0. Plano que además adquiere el color blanco. Porque en ese nivel 0 se reúne todo el resumen de lo espacial. Por eso el cuadrado de Malevich es la referencia 0 de lo espacial. Ese plano 0 es para Lissitzky, como resumen de todo lo espacial, un contenedor general, casi como un concentrador del espacio. Por eso lo asocia a la línea matemática. Línea que recorre todo el espectro desde los números negativos hasta los positivos, desde el infinito negativo hasta el infinito positivo, conteniendo en su seno también los números irracionales. **Fig.03.**

Con esta asociación entre ese plano 0, concentrador espacial, y la línea que contiene todos los números, Lissitzky, da entrada a los números imaginarios, aquellos definidos por las raíces de números negativos. Lo que en matemáticas se denominan los números complejos, los que incorporan $A+Bi$. La reflexión en torno a lo que el universo de los números complejos pueda ser, le lleva a Lissitzky a compararlo con la intercambiabilidad del espacio y el tiempo. La asociación que hará es que si el número imaginario ha encontrado su posibilidad de representación asociándose a una ecuación lineal, aquella de $A+Bi$, lo que indica que está formado por dos variables en forma de parámetros, A y B, podemos pensar que uno de esos parámetros se corresponde con el espacio y otro con el tiempo. Espacio y tiempo ligados, como sabemos por física, nos conducen al movimiento. **Fig. 04. Fig. 05.** Lissitzky adoptará una posición crítica respecto

Fig. 05. De izda. a dcha. y de arriba a abajo: Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907; Matisse, *La danza*, 1909; Robert Delaunay, *La ciudad de París*, 1912; Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro con correa*, 1912.

a la posibilidad de representar las cuestiones que se anuncian a través de las ciencias relativas a lo espacial. A pesar de lo que la ciencia dice, ya sea la matemática desde la geometría, ya sea el discurso de la relatividad respecto a los acontecimientos en el tiempo, Lissitzky afirma que dichos modelos no pueden ser percibidos por el individuo. Respecto a las relaciones entre el espacio y el tiempo, considera que el espacio es tridimensional y el tiempo unidimensional, que el espacio es divergente, mientras que el tiempo es secuencial. Según Lissitzky, el paso de percibir visualmente desde lo bidimensional lo tridimensional es factible para la fisiología del ojo humano, no así el siguiente, el relativo al salto desde la tercera dimensión a la cuarta dimensión. En su opinión, el mundo del arte lo ha intentado proponiendo congelar el tiempo mediante la visión simultánea de los objetos, como si el tiempo se hubiera introducido como variable dimensional. Pero son propuestas estáticas que pretenden representar lo dinámico. Es el caso del Cubismo, del Futurismo o del Suprematismo, de distintos modos. No es hasta Tatlin que el tiempo se incorpora realmente en la obra con su *Monumento a la Tercera Internacional*. Después vendrán las construcciones de móviles por Gabo por ejemplo. **Fig. 06. Fig. 07.**

Desde su punto de vista, la obra plástica, aquella A del título, hasta 1925, fecha en la que escribe el artículo, sólo ha llegado hasta aquí. Pero es consciente de que el campo se abre y que A, como obra plástica, conseguirá una nueva expresión de lo espacial. La vía que propone es que el objeto conforme lo que denomina el *espacio imaginario*.

Gracias a que el ojo humano no es capaz de captar las secuencias muy cortas en el tiempo, se puede, mediante la sucesión muy rápida de imágenes planas, proporcionar la sensación de movimiento. Es el mecanismo del cine, que aprovecha esas secuencias menores a 1/30 de segundo, las cuales el ojo humano es incapaz de percibir. Este sería un procedimiento directo de incorporar en el arte el espacio y el tiempo a través del movimiento. Pero a Lissitzky le interesa más otra cuestión. Aquella que se produce mediante el arrastre de una figura al moverla en el espacio; un arrastre que es capaz de generar un volumen.

Fig. 06. De izda. a dcha.: Victor Obatz, retrato de Marcel Duchamp, 1953; Duchamp, *Desnudo bajando la escalera*, 1912.

El movimiento entonces se traduce en un cuerpo. Lo podemos ver a través de la Fig.01, en la que una lengüeta al girar genera un círculo. Y de igual forma, si hiciéramos girar un elemento vertical sobre un eje paralelo, conseguiríamos la imagen de un cilindro. A partir de aquí las posibilidades se abren. Pensemos en que cualquier objeto al deslizarse por el espacio en cualquier dirección y siguiendo cualquier trayectoria es capaz de engendrar un volumen si consiguiésemos evidenciar ese tránsito. En este sentido, lo peculiar de la propuesta de Lissitzky es que no se trata del movimiento por el movimiento, sino de usar el movimiento como otra variable más, que aplicada al objeto genera una nueva dimensión espacial. Es decir, ya no solo cuentan las variables cartesianas $[x, y, z]$ sino que a través del tiempo de desplazamiento, a través de la incorporación del movimiento, el artista puede ofrecer una nueva obra plástica. A diferencia, aquella que recoge la envoltura del paso de la forma primera por el espacio. La forma se apropia del espacio haciéndolo suyo. Algo sobre lo que van a trabajar, desde el campo de la escenografía, muchos artistas. Pensemos en Loie Fuller, o en Oscar Schlemmer, como hemos visto en capítulos precedentes, pero también desde otro punto de vista, las investigaciones en fotografía y probablemente sus derivados en propuestas como la de Duchamp con su *Desnudo bajando la escalera* de 1912. **Fig. 08.**

En la Figura 08 aparece la secuencia gráfica que ilustra la serie de espacios que Lissitzky nos enumera vinculados a su reflexión matemática. De arriba a abajo podemos ir recorriendo la propuesta. Desde aquellas del *espacio planimétrico* con la serie aritmética simple y la serie aritmética de progresión geométrica que incorpora el plano y mediante su superposición la ilusión de profundidad. A continuación el modelo de *espacio perspectivo* que todos reconocemos, ya sea en la mesa con el sistema chino fugando a la inversa, o con la fuga en el que vemos el esquema de la Última Cena de Leonardo. Después nos presenta su *espacio imaginario* como aquel que puede identificarse con la producción suprematista en el que el plano del cuadrado blanco contiene como nivel 0 toda la secuencia espacial, o bien mediante el ejemplo de la línea matemática, la cual en matemáticas se define precisamente por su carácter infinito. Finalmente el *espacio imaginario* es el que abre sus puertas a partir de 1925, aunque ya hemos visto aproximaciones antes, y lo ejemplifica con esa figura al que

Fig. 07. Vladimir Tatlin, Monumento a la Tercera Internacional, 1919.

Fig. 08. El Lissitzky, Secuencia gráfica de su artículo *A y la Pangeometría* mostrando el espacio Planimétrico, el Perspectivo, el Irracional y el Imaginario.

aplicándola movimiento genera otra a su vez. El movimiento aquí es un recurso más de conformación espacial.

Pues bien, movidos por esta reflexión, a continuación proponemos tres aproximaciones distintas que hablan de la posibilidad de generar propuestas arquitectónicas, o sea espacio desde tres frentes diferentes. Y en todas ellas debe de contemplarse el giro que respecto a lo espacial se ha tomado desde la propuesta fenomenológica, el espacio *ya no es*, sino que *se vive en él*, se ha convertido en *existencial*. Por otro a través de las categorías espaciales que nos presenta El Lissitzky proponemos tres miradas que desde nuestro punto de vista pueden ilustrar en un tiempo más próximo, el giro que a la Postmodernidad, aquello que hemos expresado respecto al intervalo del límite. De la reflexión de Lissitzky extraemos su propuesta de espacio irracional y de espacio imaginario para nuestras miradas. La primera, referida al espacio irracional de Lissitzky quedaría concentrada en aquel plano 0 convertido en el universo catalizador de lo lineal. Línea que en su sentido matemático ya hemos visto que contiene el infinito, que contiene en su seno la posibilidad como manifestación de espacializar un todo. La segunda, la del espacio imaginario, la veríamos desde dos frentes, la primera, quizás la más directa, aquella que asocia al movimiento como parámetro de creación de nuevas formas plásticas a través de la sucesión de una secuencia rápida de múltiples imágenes. Lo que constituye lo nuclear de la técnica cinematográfica. Con ello proponemos releer el espacio imaginario que Lissitzky vincula al cine y que nosotros por el intermedio de la imagen que instaura el espacio lo asociamos al proceso creativo del Montaje. Y la segunda referida al espacio imaginario de Lissitzky, y tercera de nuestras miradas aquella que asociamos al efecto que se produce al intentar captar la imagen en movimiento, aquello que provoca el desdibujamiento de la imagen. Borrosidad que hace que los límites entre figura y fondo se desdibujen, y el intermedio, el espacio intersticial, entonces, se manifiesta.

El momento que proponemos para nuestras miradas es también liminal, aquel que se corresponde con el *entre* que se produce en los inicios de la Postmodernidad. Finales de los 70 y los 80. Época de crisis. Tras el mayo del 68, tras la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, tras la Guerra de Vietnam, hay una especie de intermedio temporal de duda, de revisión, de nuevas alternativas que comienzan. En paralelo también hay una reflexión en torno a la posibilidad especulativa de lo arquitectónico derivado de lo que se está produciendo en las artes y en el cine. Los 70 además abren una profunda grieta de crisis en lo económico, lo que obliga a muchos arquitectos a refugiarse en lo teórico vinculado a lo gráfico. Por ello es momento desde lo gráfico, desde lo que luego se ha llamado la arquitectura dibujada, de practicar nuevas propuestas. Y en este sentido, vamos a ver que tanto desde Londres, con la *Architectural Association*, como desde Nueva York, con el *Institute for Architecture and Urban Studies*, se van a generar verdaderas incubadoras del pensamiento arquitectónico. Pensamiento que, desbordando sus límites disciplinares clásicos, va a indagar en otras esferas, la de la filosofía, la teoría cinematográfica, la lingüística, el criticismo literario o el pensamiento social. Desde estos presupuestos se va a asistir a una explosión de arquitectura sobre papel. Es el tiempo en que personajes como Bernard Tschumi o Rem Koolhaas asistan a la *Architectural Association*. Tiempo en el que desde el cine Pier Paolo Pasolini nos mostrará

la rudeza de las calles, Jan Nêmec documentará la invasión de Checoslovaquia, Jean-Luc Godard, Chris Marker o Richard Myers nos ofrecerán todo un universo de técnicas de montaje en sus propuestas. Propuestas en las que están muy presentes el espacio y el tiempo. Técnicas que desde luego han recogido la herencia de Sergei Eiseinstein o de Dziga Vertov. Como señala Jeffrey Kipnis en su *Perfects Arts of Architecture*, no es por casualidad que la escena de arranque de la película de Michelangelo Antonioni *Blowup* sea la de unos estudiantes de la Architectural Association con una apariencia muy hippie, a bordo de un coche dirigiéndose, por las calles de Londres, a ver el edificio *The Economist* de los Smithson. Y si esto ocurre en Europa, en Estados Unidos lo que va a suceder, probablemente comandado por Peter Eisenman desde el puesto de director que desempeña en el Institute for Architecture and Urban Studies, junto con las propuestas que por su parte está realizando desde el Cranbrook Academy of Art en Bloomfield Hills en Michigan Daniel Libeskind, es también este fenómeno que vincula lo arquitectónico al pensamiento en general y cuyas propuestas van a expresarse, en esta nueva época de crisis, a través del dibujo sobre el papel. Ese es nuestro tiempo para la siguiente reflexión. Y como decimos a través de tres miradas, miradas ahora de proposición. Y todo ello desde el plano de la arquitectura dibujada

La primera, como decimos, viene referida a lo lineal, a nuestra reflexión acerca del intervalo del límite. Nos preguntamos si desde lo lineal, como representación más directa de conformación del límite, podemos desarrollar una propuesta espacial. Lo lineal que, como nos ha recordado Lissitzky es capaz de concentrar un universo en su seno. Nuestra mirada propone a través de la secuencia que Daniel Libeskind realiza mediante sus 28 dibujos pertenecientes a su obra *Chamber Works* de 1983 con el subtítulo *Meditaciones arquitectónicas sobre tema de Heráclito*, reflexionar en torno al sentido de lo espacial, acerca de su sentido de devenir. Asociamos visualmente los dibujos de la secuencia como construcción arquitectónico-musical a la noción de Fragmento, pieza musical. Y dando un salto en el tiempo respecto al universo referencial, encontramos que igualmente fragmentaria será la realidad con la que tendrán que conformarse los discípulos del artista consagrado Frenhofer que Balzac immortaliza en *La Obra desconocida* publicada en 1831. Será Picasso a quien Ambroise Vollard encargará en 1921 la ilustración de la edición de la citada obra y quedará impresionado por la historia balzaquiana, identificándose con el maestro Frenhofer. Picasso quien además de *pintar el espacio* se propone *pintar en el espacio*, frente a Libeskind cuya pretensión es componerlo como si de música se tratase. Ambos recogiendo la realidad del fragmento como pieza que paradójicamente representa la totalidad. Ambos, desde el dibujo, desde lo lineal. El espacio a través de la linealidad del dibujo, línea infinita, que va conformándose hacia la instauración de sentido, hacia algo próximo a lo performativo.² La acción gráfica instauro algo antes inexistente, un espacio por el intermedio del dibujo, quizás ese *espacio irracional* de Lissitzky. Primera mirada.

A continuación, nos fijamos en que, entre la imagen significativa y el *espacio imaginario* del cine, surge el Montaje como proceso. Desde el planteamiento que ya realizan los cubistas de mostrar la profundidad del plano a través de la

² En analogía con la capacidad del lenguaje de realizar una acción.

superposición y entrelazamiento de facetas de la realidad representada, pasando por lo que ya analizamos en la propuesta neoplástica en el capítulo precedente, y las propias superposiciones de las composiciones de El Lissitzky, podemos comprobar cómo esa técnica se adscribe al montaje de lo cinematográfico. En este sentido se ha de tener presente tanto lo escrito al respecto por Sergei Eisenstein combinando montaje narrativo y montaje ocasional con la aparición de lo que denomina la sorpresa, fotogramas de poderosa imaginería que marcan pautas fundamentales en la recepción de la secuencia fílmica por parte del observador, junto a la propuesta que desde su entendimiento del cine como *Cine-Ojo* nos hace Dziga Vértov a través de su obra *El hombre de la cámara*. Desde estos presupuestos podemos proponer esa mirada al sentido que como imagen significativa³ tiene la propuesta de Bernard Tschumi en sus *The Manhattan Transcripts*. En paralelo a sus escritos dedicados al espacio como *in-between*, podemos encontrar cómo su metodología, su argumento narrativo y su planteamiento de recorrido por el escenario neoyorquino ofrecen a su vez un paralelismo con la metodología que propone Eisenstein respecto al montaje en el cine. Un montaje caleidoscópico que va jugando con el grafismo de la planta, de la perspectiva, de lo diagramático y de las imágenes, verdaderas *escenas-ojo* que concentran en su interior el universo de contenido que nos mostraba Vertov por medio de su gran protagonista, la cámara. Asimismo se puede encontrar en *The Manhattan Transcripts* aquel montaje de la secuencia brusca de fotogramas que Godard en la obra *Al final de la escapada* nos muestra o incluso la reflexión que Chris Walker nos presenta en su *La Jetté*, donde paradójicamente sólo el tiempo es capaz de abrir el espacio. Segunda mirada.

Finalmente, nos aparece, de nuevo referenciado al espacio imaginario de Lissitzky, una nueva mirada, aquella del emborronamiento del límite, aquella que desdibujando los contornos provoca la disolución de la figura en el fondo y viceversa. Aquella en la que el intervalo del tiempo queda congelado a través de lo intersticial donde lo que se construye es justamente el intervalo espacial. Desde el *scaling*, pasando por la estratografía, hasta la puesta en cuestión del lugar, surge un nuevo lugar, el del intersticio. Proponemos esta mirada hacia el *Wexner Center for the Visual Arts* en Columbus, Ohio, de 1983-1989 de Peter Eisenman, teniendo presente el antecedente de *Cannaregio Town Square* de 1978, las visiones interiores de los escenarios domésticos loosianos, la vinculación con la técnica de dibujo decimonónica del *poché* y el concepto de *'blurring'* para llegar al intersticio a través de la dislocación de elementos, su recombinación, la adición de nuevos y la fragmentación. Todas ellas técnicas minuciosamente explicadas por Peter Eisenman a través de sus escritos. Tercera mirada

Fig. 09.

Todas estas miradas que se proponen tienen presente que se realizan gracias a la intervención de lo intermedio, de ocuparse del intervalo del límite, de buscar desde ese posicionamiento al límite y liminal nuevas propuestas arquitectónicas. Si Lissitzky proponía la nueva búsqueda espacial desde la combinación *espacio-temporal* que supone lo lineal y el movimiento, combinación que absorbe lo contenido en la ciencia, el pensamiento y el arte respecto a lo espacial, estas propuestas que abrimos a través de esas tres miradas, lo van a con-

³ Imagen dialéctica benjaminiana.

Fig. 09. De arriba abajo: Daniel Libeskind, *Chamber Works*, Lámina 07, 1983; Bernard Tsumi, *The Manhattan Transcripts*, Boceto preparatorio, 1976-81; Petre Eisenman, *Wexner Center for the Visual Arts*, Columbus, Ohio, 1983-89.

seguir desde la conceptualización de ese intervalo del límite del que venimos hablando en la presente tesis. Ahora, se le da una nueva vuelta de tuerca, aquella de lo que algunos denominan Postmodernidad.

Dicha propuesta, probablemente abre el espacio hacia una nueva tesis, por ello sólo quedan enunciadas. Únicamente bajo la forma de anticipo iniciamos, si acaso, un breve recorrido por la primera de ellas a modo de coda final. Se trata de proponer el análisis de lo espacial desde el presupuesto del intervalo del límite en un tiempo diferente al propuesto por el tema de la tesis. En este caso recurriendo a su marca primera, a su trazo, a la línea que concentra en sí misma el infinito.

'Al principio era la Fábula' Paul Valéry

'Es propio de las buenas fábulas que el autor mismo desconozca todas las riquezas en ellas contenida'. Honoré de Balzac.

'...Lo que en su momento quise decir fue lo siguiente: mi obra consiste en dos partes; a la que se presenta aquí debe sumarse todo lo que *no* he escrito. Y es precisamente esa segunda parte la más importante.' Ludwig Wittgenstein

PICASSO Y LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

En 1831 Honoré de Balzac publica *La obra maestra desconocida* ambientada en algún momento de 1612 fecha en la que el joven pintor clásico del s XVII francés Nicolas Poussin llega a París. Obra que toma como centro de su narración el arte y al vida del artista. No va a ser nuevo este detenimiento en el artista por parte de Balzac. Existen ejemplos previos que tratan sobre la vida del artista y sobre su mundo. Y si algo caracteriza el tiempo en el que Balzac escribe su obra, el siglo diecinueve, va a ser esa mirada introspectiva hacia el universo creativo, hacia el artista, su taller, la modelo y la obra. No por casualidad Walter Benjamin describirá el decimonónico París de Luis Felipe como '*interior*' en sus *Pasajes*⁴. El argumento de la obra balzaquiana es el siguiente: dos pintores de talento, uno, aún joven y lleno de ambición, encarnado por Poussin, y otro, en plena madurez, Porbus⁵, visitan el taller de un estafalario y viejo maestro, Frenhofer, que lleva años retirado, y descubren que se halla inmerso en una fascinante búsqueda de una obra maestra, que considera única y definitiva. Tanto más intrigados por esta fabulosa empresa cuanto que Frenhofer se niega a mostrar su secreta obra maestra, tratan por todos los medios de convencerle para que les permita contemplarla, pero es el joven Poussin el que pone más ardor y fanatismo en el intento y, en su empeño, llega a arriesgar el amor de su amante, Gillete, que es ofrecida, por así decirlo, como una especie de prenda de intercambio. A pesar de la brevedad del relato, la tensión narrativa llega a un punto de intensidad total en la segunda parte de la novela, cuando nos encontramos, a través de Poussin y Porbus, a punto de contemplar esta estupefaciente obra maestra definitiva. Pero, descubierta la tela ante sus anhelantes ojos, resulta que, por más que la miran, no aciertan a distinguir nada en ella, salvo, eso sí, una indescifrable maraña de líneas enloquecidas, en la que todo parece abrumadoramente tachado a excepción de un pequeño y maravilloso pie, lo único que por el momento se había logrado salvar del naufragio. Ante la *nada* percibida por los pintores, el maestro profundamente desilusionado, cubre su obra. El joven pintor Poussin, además, pierde a su amada en el trueque, al sentirse

⁴ Benjamin, Walter, 'París, capital del siglo XIX' en Libro de los Pasajes. Ediciones Akal. Madrid 2005. P 44: 'El *interior* es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del *interior*... El *interior* no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el *interior* estas se subrayan...'

⁵ Frans Pourbus el Joven, pintor flamenco afincado en París y 'abandonado' por la reina de Francia María de Medicis en 1610 en favor de Rubens tras el asesinato de Enrique IV.

Fig. 10. Arriba: Portada de la obra de Honoré de Balzac *Le Chef-d'oeuvre inconnu* con las ilustraciones de Picasso. Abajo: Daniel Libeskind, *Chamberworks*, Lámina 01, 1983.

ésta utilizada. A la mañana siguiente Porbus supo que el maestro Frenhofer había muerto tras haber quemado sus obras. **Fig. 10.**

La obra atiende a una estructura dual, dos partes, casi como una pregunta y una respuesta. La parte I titulada *Gillette* (nombre de la amante del joven aprendiz) y la parte II titulada *Catherine Lescault* (nombre de la cortesana apodada 'la belle noiseuse'). En cualquier caso son las modelos de los artistas las que concentran la estructura de la obra, como en la obra de Courbet, *El taller del pintor*, que veíamos al principio de la tesis, en la que la modelo detrás del pintor, a su espalda, es testigo de su obra mientras transmite al observador el mensaje de Courbet. Dicha figura simboliza la libertad soñada del artista decimonónico en su desnudo y la Academia en los ropajes que en cascada se derraman junto a su cuerpo, hasta posarse sobre el suelo frío del taller. Dos partes decimos en la obra de Balzac, la primera que visualizamos casi como un desarrollo lineal horizontal en el que el maestro Frenhofer comparte los secretos del arte desvelándolos a los pintores Poussin y Porbus, como si se tratara de un desarrollo de un

tema en el que la melodía va avanzando sinuosamente a través del papel pautado horizontal; y la segunda parte, mucho más dramática, en la que Balzac parece haber golpeado sobre la mesa generando un desarrollo vertical en el que las notas se amontonan unas sobre otras en la verticalidad transversal del papel pautado generando una armonía trágica. También es dual la aparición de los personajes vinculados a la autoría del arte. Por un lado los maestros, Frenhofer el viejo artista estrafalario, que fue elegido por su maestro el reconocido artista Mabuse como único pupilo, representa el arte ya logrado, producido, archivado. En frente los artistas en activo en dos edades, la madura de Porbus y la joven y radiante de Poussin. Dos son también las modelos. Por un lado, Catherine Lescault una dama de gran belleza que sería la modelo del cuadro de Frenhofer y ya desaparecida, de la que sólo queda el recuerdo. Por otro, la amante de Poussin, Gillette, que encarna la modelo viva y de sublime belleza que servirá de trueque para que los pintores consigan del maestro Frenhofer el acceso a su escondida obra maestra en la que ha estado trabajando insistentemente durante los últimos diez años. Y, finalmente, encontramos la dualidad de la obra realizada: obra que habla de lo imposible de la perfección en la obra. Por un lado la imagen de la dama egipcia del taller de Porbus y por otra la gran obra maestra de Frenhofer escondida en su taller. El artista, la modelo, la obra y el taller representados a través de dualidades contrastadas. En cualquier caso dualidades en las que uno de los términos admite su secuencia en el tiempo mientras que el otro se resuelve casi violentamente. Quiasmo horizontal y vertical.

Podemos visualizarlo del siguiente modo, a través de una cierta traducción gráfica: si asociamos esa posibilidad de extensión temporal, la duración, a la representación de una línea en el tiempo, como una melodía en la que los sonidos se suceden y, por otro lado, la resolución dramática y ocasional, sorpresiva y pasional, como una vertical armónica en la que las notas se agolpan unas sobre otras sonando simultáneamente, podríamos generar una especie de quiasmo reconvertido en dos trazas, la horizontal que se cruza con la vertical. Horizontales, verticales, melodías y armonías que representan una narrativa acerca del sueño artístico por medio en este caso de la pintura. Y es entre aquella y estas dualidades que se genera la narrativa y, a través de su lectura, se encuentra ese *intermedio* que ni es horizontal ni es vertical, sino ambos y ninguno a la vez, ni es melodía ni armonía, sin embargo pertenece a los dos. Es en el intervalo entre las dualidades, que establecemos las conclusiones respecto a lo leído. Respecto al arte que se construye entre esas dos líneas imaginarias, la traza envuelta en la horizontal y aquella en vertical. Trazas envolventes que podríamos establecer resumidas en la línea. Línea de la que también se habla en la obra, en este caso pictórica. Pintura en cuya técnica de ejecución el maestro Frenhofer rechaza la línea en favor de la volumetría generada por la mancha '... porque el cuerpo humano no acaba en líneas⁶...' y así ya lo había proclamado Goya en su momento y Delacroix en el suyo. Pero Frenhofer a la vez admite en la línea una cuestión fundamental, el que 'la línea es el medio por el que el hombre percibe el efecto de la luz sobre los objetos'⁷. Y lo lineal que conforma el di-

⁶ Es interesante al respecto la crítica de Cezanne a Gauguin por terminar los contornos de sus figuras mediante una línea negra.

⁷ Balzac, Honoré de. *La obra maestra desconocida*. Visor libros. Madrid 2014. p. 42

bujo se asocia a la trama estructural de la figura: ...'el dibujo proporciona un esqueleto, el color es la vida, pero la vida sin el esqueleto es algo más incompleto que el esqueleto sin la vida...'⁸. Y en otra de sus obras, *Serafita*, Balzac también reflexiona sobre esto en palabras que muy bien pudiéramos poner en boca de Malevich o de Mondrian: 'Ninguno de vuestros sabios ha enunciado esta simple observación, a saber, que la curva es la ley que rige los mundos materiales del mismo modo que la recta rige los espirituales: la primera es la teoría que sustenta las creaciones finitas, la otra es la que sustenta las infinitas'

El peligro del exceso mata a Frenhofer quien sucumbe ante él, entre otras cosas.

Que la línea es esqueleto lo encontramos claramente en la obra que nos propone Daniel Libeskind, sus *Chamber Works* de 1983. Concebidas para ser obra gráfica, a través de las 28 láminas que componen la colección, podremos imaginarnos las trazas de muchos de los proyectos que vendrán después en Libeskind. Como también encontrar recogidos a través del grafismo trazas de la memoria de otros constructivistas. Pero la línea como dice Frenhofer es también la nítida frontera entre la luz y la sombra. Tanto más nítida cuanto más aumentamos el contraste. Y tanto menos nítida cuanto más nos aproximamos a ella. Y así evidenciamos que en realidad tal separación no es tal sino realmente un intervalo, un *limes*, un estrato intermedio. Aquel lugar en el que la sombra va desapareciendo para ir dando paso a la luz. *sfumato* al fin. Porque así son en realidad los límites.

La influencia y la marca que gravará la obra de Balzac es larga y de prolongada sombra. Artistas como Cézanne, Rilke, Picasso o Schöenberg lo hacen patente. Es famosa la anécdota que cuenta Emile Bernard acerca de cómo, en sus últimos días, cuando una noche le habla a Cézanne de *La obra de arte desconocida*, éste se pone a llorar como un niño al reconocer que él se siente Frenhofer. El mismo Cézanne que ya estaba herido tras la lectura de *L'oeuvre* de Emile Zola. Aquí Zola ya había caracterizado al pintor Claude Lantier con rasgos, entre otros, del Frenhofer balzaquiano y del artista provenzal. Entre lo grotesco y lo sublime se mueve la imagen del retrato de Frenhofer como ambicioso Prometeo. Y Cézanne también recogerá esas reflexiones en torno a la línea y el dibujo: 'La línea y la delimitación de los volúmenes no existen....El dibujo puro es una abstracción...'

Picasso alimenta la pureza de la línea. Vamos a ver cómo, al igual que su amigo el poeta Apollinaire, habla con admiración de las líneas depuradas que se manifiestan en la antigua pintura griega sobre cerámica. Por eso podemos enfrentarnos a la obra de Frenhofer como Picasso entiende que mira Cézanne:

'Nunca se observa con demasiada atención. Cézanne es Cézanne justamente por ello: cuando está ante un árbol observa atentamente lo que está ante sus ojos; lo mira fijamente, como el cazador a su presa. Si atrapa una hoja ya no la suelta. Teniendo la hoja tiene la rama. Y el árbol no se le escapará. Incluso aun-

⁸ Op. cit p45

que sólo tenga la hoja, eso ya es algo. A menudo un cuadro no es sino eso... uno debe dedicarle toda su atención.⁹

No está claro si fue su amigo el poeta francés Pierre Reverdy quien, como gran admirador de Balzac, le sugirió la serie dedicada a ilustrar *La obra de arte desconocida*, o fue ya directamente Ambroise Vollard quien le encargó las ilustraciones para su publicación de lujo de la obra de Balzac en 1931, el caso es que ya en 1927 Picasso había realizado quince aguafuertes sobre el tema que compra Vollard, de los que trece finalmente servirían de ilustraciones a la publicación. En ellas podemos contemplar una de las obsesiones picassianas, aquella de la relación entre artista y modelo, entre contemplador y contemplado. Así vemos en ellas la escena del artista absorto, contemplando su cuadro, siendo a la vez contemplado por la modelo situada a sus espaldas. Secuencia simultánea y encadenamiento de visiones que a su vez nosotros mismos contemplamos. Cuadro dentro del cuadro que nos hace preguntarnos sobre la localización, sobre el lugar real del cuadro. La pregunta sobre dónde está el cuadro nos remite a los dibujos de *Chamberworks*: ¿Dónde está la arquitectura en esa propuesta? Retrutada en el grafismo de Libeskind, esperando pacientemente que la observemos, o indicándonos que observemos el retrato que de ella hace Libeskind. O en nuestra imaginación que transforma las imágenes de Libeskind evocando arquitecturas imposibles, espacios indecibles. Arquitectura que, como la modelo picassiana, imaginamos situada a la espalda de Libeskind mientras ejecuta su amasijo caótico de líneas en el espacio.

Picasso admite que al final uno no se ve más que a sí mismo y de este modo se explica la oscuridad en la que se cierne el cuadro de Frenhofer respecto a los otros pintores que no consiguen ver nada en él, salvo un delicioso pie femenino escondido y emergiendo tras el muro de pintura en una recóndita esquina del lienzo. Porque la lección va a ser que la realidad absoluta se le escapa siempre al artista: 'Eso es lo maravilloso de Frenhofer[...]En el fondo, nadie puede verse sino a sí mismo. Esa eterna búsqueda de la realidad le conduce hasta la oscuridad más total. Existen tantas realidades que al tratar de abarcarlas se acaba en las tinieblas' escribe Picasso en una carta a Kahnweiler en 1959.¹⁰

Nos preguntamos si a Libeskind, como en el caso de Picasso, lo que más le impresionaría en la lectura de *La obra maestra desconocida* de Balzac es esa obsesión absoluta de Frenhofer con la propia creación, un cierto sentirse Pigmalión que sueña con que su obra dibujada, negro sobre blanco, cobre vida haciéndose arquitectura. Esa excesiva necesidad que persigue al artista y que encontramos en Picasso de crear y poseer una realidad propia, sentirse demiurgo de una realidad que es suya. O encontrar cómo lo más notable en él, siguiendo las palabras de André Bretón acerca de Picasso, será 'esa eterna tentación de confrontar en su obra todo lo que existe con todo lo que podría existir, la tentación de atraer, desde el lugar de lo nunca visto, todo aquello que pudiera forzar a lo ya visto a tornarse menos frecuente y menos absurdamente visible.'¹¹ O, por el contrario, lo que le pueda interesar sea lo que el que la contempla pueda

⁹ Ashton, Dore. *Una fábula del arte moderno*, Fondo de Cultura Turner. Madrid 1991. P168

¹⁰ Op. cit. p185

¹¹ Op. cit. p 189

encontrar en ellas. Líneas entrelazadas, universo dibujado que como intermedio nos habla de lo posible construido. O nada, como sospecha Robin Evans. Esa nada que, como vacío, como abismo hundiéndose en lo absoluto persigue alguno de los modernos en el inicio de su aventura.

Finalmente, la realidad supera a la ficción y nos vamos a encontrar con que en 1938 a Picasso le ofrecerán un taller en el mismo edificio de la rue des Grands Augustins descrito por Balzac. Picasso comparte con Frenhofer la idea de que el arte no debe imitar la naturaleza sino expresarla. Picasso asociará la presencia del exquisito pie en el cuadro de Frenhofer con la imagen de la figura desvanecida. Como lo que queda tras el asalto o la puesta en crisis de todo, y así podemos entender las *Chamber Works* de Libeskind.

La dualidad picassiana presente por ejemplo en *Les demoiselles d'Avignon*, entre su parte izquierda y su parte derecha en la que la presencia de la estética de las formas primitivas de las máscaras africanas es más evidente, la encontramos también en la obra de Balzac, puro diálogo a dos, tanto como en el quiasmo de Libeskind en su desarrollo horizontal y vertical en la secuencias de sus 28 dibujos. Y entre las marañas lineales, en todos los casos, acabamos por encontrar ese fragmento reconocible. Fragmento personal que cada uno registra como reminiscencia de otra cosa, como traza que habla de otro, en el caso de Balzac de la modelo, en el caso de Picasso, de otro tema recuperado en el tiempo, en el caso de Libeskind de una arquitectura posible, piezas de futuras obras como su *Line of Fire* o su *City-Edge*, o parte de otras. Por ello, pasan de ser obras desconocidas a ser obras no reconocidas, como bien señala Dore Ashton en la descripción de la fábula sobre el arte moderno. No se trata de que haya desconocimiento, sino de que en ese momento el contemplador no es capaz de reconocerlo, será el tiempo el encargado de revelar ese espacio, esa imagen a unos pocos, un secreto diálogo al fin entre contemplador y contemplado.

LA OBRA DESCONOCIDA DE LIBESKIND. CHAMBER WORKS. MEDITACIONES ARQUITECTÓNICAS SOBRE TEMAS DE HERÁCLITO.

Fig. 11. Daniel Libeskind, Chamber Works, 1983

El conjunto de los dibujos de *Chamber Works*, 28 en total, se agrupan por decirlo de algún modo en dos grupos de catorce, cada serie en una progresión horizontal y vertical. De esta enigmática obra se han intentado hacer asociaciones a fin de poder interpretar su posible significado: con la música de cámara, con la filosofía de Heráclito, con la numerología de los arcanos, con la cábala, con Duchamp, con el ajedrez que parece que puede reconocerse en alguna de las láminas, con el análisis formal. Todo el conjunto gráfico con los emparillados, las retículas, los zigzags, las notas, las florituras, 'una deriva mágica' que habla del caos, del *apeiron*, casi del momento previo al cosmos. **Fig. 11.**

La serie de los *Chamber Works* la produjo Libeskind durante sus años de director del Departamento de Arquitectura en la Cranbrook Academy of Art en Bloomfield Hills, Michigan. Como el joven Poussin, cuando nos enfrentamos por vez primera a la imagen de los 28 dibujos que conforman *Chamber Works* no conseguimos ver nada y recordamos sus palabras cuando afirma que no ve sino

Fig. 12. Daniel Libeskind,
ChamberWorks, Lamina 3

‘un confuso amasijo de colores, prisioneros de una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura’¹²

Daniel Libeskind quien nace en la Polonia de posguerra en 1946, nacionalizándose americano en 1965, estudia inicialmente música, tanto en Israel como en Nueva York, en la America-Israel Cultural Foundation Scholarship, para después estudiar arquitectura en la Cooper Union neoyorquina en 1970. Sus estudios de post graduado los realiza en la School of Comparative Studies de la Universidad de Essex en 1972. Libeskind, por tanto, reúne en su persona al músico y al arquitecto. Tanto es así que, acostumbrado al papel pautado musical, ha llegado a usarlo como base de la memoria de sus proyectos. Y recordemos que, el papel pautado, lo que pauta a través de la línea, es el universo musical, el espacio de los sonidos. Entre el universo de lo lineal que espacia y la música encontramos este trabajo. Por medio de la línea y la música intentamos como aquel aprendiz de pintor, el joven Poussin de la obra maestra desconocida de Balzac vislumbrar algo de sentido al espacio que Libeskind nos ofrece. **Fig. 12.**

Pero vayamos con el título de la obra. Chamber Works: Meditaciones arquitectónicas sobre temas de Heráclito. 28 dibujos 1983.

¹² Op. cit p54

De la primera parte del título la primera asociación convoca a lo espacial. Pero a lo espacial del universo cerrado contenido en la cámara. *Cámara*, como término, proviene del latín medieval que significa habitación, y ese a su vez del latín que tiene el significado de bóveda y del griego *καμάρα*, cuyo significado es a su vez, bóveda, pero indica un cuarto abovedado, Así que si pensamos en una cámara, estaremos ante un cuarto, un habitáculo abovedado, que nos habla de un concavidad envolvente y casi uterina. Cámara de trabajo en la que se generan los embriones de trabajo del futuro de Libeskind, en la que se gestan a modo de embriones como seres arquitectónicos *por venir*. Cámara que casi siempre se identifica con la sala principal de una casa, pero también, tiene ese sentido de interioridad protegida, de compartimento, algunas veces secreto. Como en las cámaras de las maravillas o *Wunderkammer* del XVI y XVII en las que se escondían objetos secretos para el disfrute sólo de su dueño y coleccionista, piezas que tienen hasta cierto punto el sentido de trofeos, no tanto por su valor como objeto realizado con materiales preciosos, esto es como tesoro, sino por su contenido estético y su rareza. Cámara, por tanto, con acceso restringido. El término nos devuelve a lo secreto; no resuelve por tanto nuestro enigma.

Porque probablemente nos preguntemos qué quiso decir Libeskind con este trabajo, qué tiene que ver con la arquitectura. El interés inmediato de ese qué-quiere-decir no es tanto que quiera decir Libeskind, sino qué intención tenía con ello, qué quería comunicar y si quería o no comunicar algo. En este sentido es verdad que la proximidad con su círculo existencial nos haría más fácil el entendimiento de sus intenciones, si es que las hay, respecto a esta obra, del público al que iban dirigidos. No deja de tratarse del misterio de la obra creada. Y aquí como en la de Frenhofer, los arrebatos, los secretos los ensueños en la búsqueda conducen al abismo (*Abyssus abyssum...* Nuestras mentes son abismos que se deleitan en los abismos dirá *Louis Lambert* en la novela de Balzac). Abismo que en el s. XX se asocia con el vacío o con la nada.

Jeffrey Kipnis realizará en el año 2001 una publicación, como hemos señalado antes, titulada *Perfect Acts of Architecture*¹³, en la que reúne entre otras los *Chamber Works* de Libeskind. Estos aparecerán junto al *Exodus* de Zenguelis y Koolhaas, la *House VI* de Eisenman, *The Manhattan Transcripts* de Tschumi, los *Micromegas* de Libeskind y la *Sixth Street House* de Maine y Zago. Publicación que recoge la exposición que organizará el MoMA y recorrerá Estados Unidos en distintas sedes. Pues bien, en aquella publicación, Kipnis nos narra cómo fue su primer encuentro con Daniel Libeskind, o más bien con su obra, en 1982. No habiendo tenido una buena temporada comercial su galería de arte en Atlanta, en el estado norteamericano de Georgia, decidió montar una exposición de dibujos de arquitectura contemporánea. Y ojeando un libro, de pronto, se topó con uno de los dibujos firmados por Libeskind dentro de la serie que tituló, derivado de unas reflexiones acerca de cuestiones del pensamiento de Voltaire, *Micromegas*. En ese momento, cuenta Jeffrey Kipnis, que se sintió convulsionado por la potencia gráfica de aquellos dibujos que para él suponían una concentración energética equivalente a la que se encuentra en la obra de personajes como Piranesi, Kandinsky o más en el terreno norteamericano, Al Held. Tifón, virtuosismo, o vértigo son algunas de las palabras que utiliza para explicar aque-

¹³ Jeffrey Kipnis, *Perfect acts of architecture*, MoMA, 2001

lla escena. Ese poder seductor de aquellos dibujos que a Kipnis le sirvieron para enrolarse en el ámbito de lo arquitectónico es lo que se entiende que debe de suponerse a la arquitectura; el poder de conducirnos más allá.

Jeffrey Kipnis que nos hace un interesante paralelismo respecto a tres situaciones que pueden hacerse análogas ante una situación como esta, la de enfrentarse al contenido de un dibujo arquitectónico: el momento en que uno *mira un dibujo*, el momento en el que uno *escucha una pieza musical* o el momento en el que uno *lee un libro*. Esos tres momentos, de algún modo, son momentos de apertura hacia algo, momentos en los que uno espera un cierto don, un algo que ha de provenir de la obra que en cada caso un autor nos ofrece, y, en cada caso y en cada momento y en cada uno, lo que ese ofrecimiento nos regala a cada uno es ese don. Y decimos don porque es un plus, algo más que lo puramente matérico, ese plus que Frenhofer, como Picasso o como Libeskind anhelan. Y en cada caso habría que preguntarse si cada pensamiento o emoción que suscitan tiene algo que ver con ellos, si ellos o sus autores como productores de tales obras tienen algo que ver con la sensación o la experiencia que dichas obras provocan en el espectador.

Podemos decir que para Libeskind, el paso del dibujo al edificio es una celebración, de alguna forma se sustancia aquello que no es todavía visible en el dibujo. Como en el mito de Frenhofer. No es que Frenhofer sea un personaje, sino que la propia arquitectura es Frenhofer. Frenhofer es finalmente la disciplina artística, aquella que desvela, que deja ver, como señalaba Klee. Por eso señala Libeskind: 'ninguna operación singular puede apropiarse de la magia de la arquitectura porque esa magia siempre está flotando, progresando, emergiendo, volando, respirando, alentando.' Esa arquitectura, cuya trayectoria, cuya estela, nos conduce a retos desconocidos, a fines indeterminables e inciertos.

En una conferencia leída en Berlín en 1997 Libeskind, hablando precisamente de este trabajo, nos indica que el propio título, *Chamber Works*, nos debe conducir al ámbito de lo musical. Si lo traducimos en su literalidad podríamos llamarlo '*Trabajos de Cámara*'. Algo que nos recuerda a la música de cámara, música con unas reglas de composición determinadas, música que se produce entonces bajo unas reglas de juego, como en este caso suponemos habrá hecho Libeskind. No olvidemos que Libeskind antes que arquitecto fue músico. Después, Libeskind nos recuerda el subtítulo, aquel *Meditaciones arquitectónicas sobre temas de Heráclito*. De Heráclito lo único que nos queda, como sabemos, son los *Fragmentos* de sus escritos en forma de versículos enumerados. Heráclito para quien todo fluye. Heráclito quien nos propone el modelo del río. Un río que en su desarrollo podemos comparar con la línea. Línea que al fluir nos conduce de un lado a otro y, nosotros, en el camino, podemos entretenernos en mirar las dos orillas, orillas que eternamente van cambiando a nuestro paso, como nuestra posición relativa, como nuestro agua del río que nunca es la misma. Pero línea que al detenernos, como cuando nos detenemos frente al río por la imposibilidad de cruzarlo, nos muestra el ámbito de su intervalo, la envergadura del agua, su amplitud y su profundidad. Agua que como intervalo conforma las orillas dándolas sentido. Línea que en su amplitud da sentido a lo que está a un lado y al otro de ella. Lección de Heráclito respecto al flujo que

la realidad supone y que nosotros releemos a través de las líneas de Libeskind.

Fig. 13.

En dicha conferencia Libeskind pone en antecedentes a la audiencia: él es judío, nacido en Polonia en una época de antisemitismo y comienza estudiando música. Para nosotros es importante la cuestión de su pertenencia al universo judío, porque es verdad que en la cultura hebrea el sentido de lo temporal y de lo espacial es singular. En esta conferencia explica que su interés en la arquitectura no es tanto académica como de reflexión personal y por ello pretende explicar su idea de arquitectura a través de sus dibujos, en particular, a través de su trabajo gráfico en *Chamber Works*. Esto es importante, porque evidencia que, para Libeskind, es posible explicar o acercarse a la idea de la arquitectura, a la suya, por medio de este trabajo. Libeskind quien entiende la relación entre arquitectura y música desde un ámbito no sencillo, desde el establecimiento de una relación profunda, difícil de imaginar, una relación que no es solo conceptual ni práctica sino que abarca un campo más amplio.

La música, como sabemos, tiene tres momentos, el de la composición, el de la ejecución y el de la audición. Con la arquitectura también pasa algo parecido. Si uno piensa en música, nos explica Libeskind, uno se imagina que no hay nada más inmaterial, nada que finalmente pueda dejar menos rastro que la música, los sonidos emitidos al aire se difuminan, se disuelven hasta su desaparición y no dejan rastro más que en la memoria. Se trata de un intangible. Por el contrario la arquitectura, asociada muchas veces con el peso, con la gravedad, con lo material, parece posicionarse justo en las antípodas de lo musical. De este modo podemos ver cómo pensadores como Hegel o Schopenhauer que entienden que realmente sólo lo intangible es lo que perdura, lo espiritual, les va a resultar complicado referencial la arquitectura a un ámbito espiritual que ellos encuentran que debe caracterizar a la disciplina artística. Por ello, la arquitectura, como disciplina material, será la que sitúen en el escalafón más básico de lo artístico. Schopenhauer desde luego asociará la arquitectura a la masa, a lo pesado, a la materia soportada.

De este modo Libeskind nos aproxima a la relación posible entre música y arquitectura justo desde el establecimiento de esferas opuestas, entre la esfera de la inmaterialidad de lo musical y la esfera de lo matérico de la arquitectura. A esto además se puede añadir que, justamente estos autores a los que hacíamos referencia, van a estimar que lo intangible, lo escurridizo, como fenómeno objetivo es lo que da lugar a la cultura, lo que quita lugar entonces a la posibilidad de que la arquitectura pueda desarrollar tal papel. Y frente a esta mirada la contrapropuesta de lo moderno será que justamente la arquitectura, como espíritu de los tiempos es la manifestación más evidente de lo cultural. La arquitectura como construcción de cultura. En este sentido, Libeskind nos explicará que su intención en la obra previa a sus *Chamber Works*, aquellos *Micromegas* voltarianos, fue la de explorar las relaciones entre el dibujo y el proceso de construcción. Esto nos da pie a suponerle al trabajo lineal de sus *Chamber Works* esa propuesta constructiva. Una propuesta que propone una construcción espacial a través de lo lineal. Línea que *signa* y mediante su signo *significa*.

Respecto al sentido profundo y existencial que una simple línea puede contener, Libeskind, en otra entrevista citará las palabras de una superviviente judía del holocausto, haciéndonos ver la densidad de contenido que una línea puede

Fig. 13. Daniel Libeskind,
ChamberWorks, Lamina 07

encerrar, una densidad que veíamos antes describir a Lissitzky. Aquella sobreviviente narrará cómo, desde el coche que le conducía hacia el campo de concentración, observa unas líneas blancas trazadas en el cielo azul. Y cuenta cómo en su experiencia desesperada a fin de sobrevivir, el ser humano ha de creer en algo superior a sí mismo. Ella, en este caso, encuentra en la línea blanca ese poder, el poder de concentrar el universo resumido en la blancura del trazo, en la limpieza del trazo. La línea para ella suponía el signo del cielo, una cierta revelación de lo trascendente, un cierto mensaje de que debía reunir fuerzas y continuar, como continuaba esa línea su trazado inscrito en el cielo. Y mucha más tarde, una vez finalizada la guerra, tras la liberación, comprendió que aquellas líneas se debían a una realidad mucho más prosaica. Y entonces, lanzaba esta pregunta, ¿de verdad eso importa?

Realmente la importancia en este caso radica en el contenido simbólico que como signo se le otorga en un determinado momento a la línea, al trazo blanco sobre el azul celeste. El poder de concentración que la línea tiene y que encontramos similar al significado que tuvo en su momento respecto a la *Pangeometría* de Lissitzky. La línea que concentra el universo numérico, la línea que es el resumen del universo unidimensional, pero que por analogía puede ser la representación de todo lo existente, desde el infinito negativo al positivo. La línea, que como trazo, significa como significa cada trazo sobre el plano en arquitectura comprendiendo el ámbito liminal de su definición. Cada trazo, cada línea va deslindando el espacio configurándose en el intermedio que lo define. Es a través de este proceso de deslindamiento, de generación del ámbito in-

Fig. 14. Daniel Libeskind,
ChamberWorks, Lamina 13

termedio entre un lado y el otro, que se define el espacio y finalmente el objeto arquitectónico. Ahí está el poder concentrado de lo lineal.

Ahora quizás podamos acercarnos a las enigmáticas frases que acompañan la memoria de *Chamber Works*. Allí escribirá Libeskind, que cuando la verdad con mayúsculas en arquitectura se reduce al signo de la ausencia, uno experimenta entonces un 'parche' una sequedad sofocante: 'The psique lusts to be wet'. Entonces la profundidad del signo es drenada desde la psique y aflora a la superficie. Entonces el abismo en el que se deposita comienza ahora a ser visible. Porque para Heráclito el alma seca es la más sabia y mejor, es como un rayo de luz. Una línea entonces.

Y continúa:

Cuando el tiempo manifiesta su sinsentido mostrando su presencia irreversible, entonces la puesta en práctica de la arquitectura comienza a ser el caso de la falsa súplica mostrando cómo efectivamente Pitágoras era el príncipe de los impostores'.[...] 'Lo que permanece para aquellos que no entienden la grandeza de la arquitectura es o negarla o crearla. Porque utilizar el ideal como modelo no deja de ser un síntoma de una vida deshonesto.¹⁴

Libeskind presenta su trabajo como aquel que, en la búsqueda de la arquitectura, descubre que no hay una estructura permanente ni una forma constante, ni un tipo universal. Lo que nosotros asociamos a un sentido relativo, un *entre* relacional, un estar *entre*. A través de este trabajo nos dice que se ha dado cuenta de que el resultado de ese viaje en pos de la búsqueda de lo esencial socava al final la premisa inicial. 'La arquitectura no está ni dentro ni fuera' nos dice¹⁵. No es ni una cosa dada ni un hecho físico. No tiene historia ni sigue un destino. Lo que emerge entonces es la convicción de que la arquitectura es un 'indicador de la relación entre lo que fue y lo que será'. Por eso Libeskind asocia la arquitectu-

¹⁴ Libeskind, Daniel, *The space of encounter*. Thames & Hudson Ltd., London 2001.

¹⁵ Op. cit. p 50: 'Architecture is neither on the inside nor the outside...'

ra a la experiencia de la misma a través del tiempo. La arquitectura se va a situar en ese *intering*, en ese intermedio entre lo que fue y lo que será, su presente no deja de ser ese estatus de intermediareidad que nunca se concluye. Y en ese estatus de inexistencia, de imposibilidad de definición estable, la arquitectura es como un símbolo en flotación, una especie de generador de jeroglíficos que dejan sus trazos en el tiempo y en el espacio a la espera de que los experimentemos. Esa es la profundidad de su falta de originalidad, de su origen imposible.

Por eso encontramos en cada dibujo todo ese abanico de trazos que gritan por su personalidad, nada es idéntico, nada se repite idénticamente y la serie es un universo, como lo es cada lámina de la serie, como lo es cada rincón de cada lámina. Universo sobre universo se van deshojando ante nuestra vista en las *Chamberworks*. **Fig. 14.**

La línea que para Malevich o para Lissitzky concentraba en su interior un universo, se nos despliega en infinitas variaciones generando un barroquismo de resonancias espaciales y uno, al contemplar los dibujos, es capaz de introducirse por esos mundos evocados viajando a través de esos espacios infinitos. Y cada uno descubre sus universos. Del mismo modo que Schoenberg entiende que la forma de pintar de Kandinsky o de Kokoschka en 1912¹⁶, más que un tema, lo que buscaba era ofrecer a sus autores la posibilidad de expresarse como lo hacen los músicos, como si estuvieran componiendo una pieza musical. Esto que podemos proponer como mirada hacia estos *Chamber Works* de Libeskind, una propuesta de dibujo musical que se espacia, y en ese espaciamiento ofrece arquitectura. Este grado de abstracción que en el dibujo de Libeskind tiene mucho que ver con la expresividad de la escritura musical. Escritura en la que se muestran unos códigos, unas trazas, cuyo sentido lo encontramos en la expresión de una apertura hacia lo espacial. Si fuera nomenclatura musical diríamos que abren espacios sonoros. En este caso el grafismo de Chamber Works encierra signos del diédrico en secciones intuitivas, trazas de la perspectiva lineal en fugas imposibles, propuestas de extensiones lineales como plantas infinitas... Todo lo cual nos abre un espacio arquitectónico a la vista. Y en este sentido, la obra, como dibujo, se posiciona en un *intermedio* de representación. Un umbral que abre la puerta a visiones espaciales. Y una constatación de esto que decimos es el encuentro de huellas y vestigios como estratos arqueológicos, paradójicamente precedentes, de proyectos y obras contruidos por Libeskind a posteriori. **Fig. 15.**

Pero señalábamos que en Libeskind arquitectura y música se entrelazan. La relación entre arquitectura y música la establece a la vez en la línea divisoria y en la línea que conecta. Podríamos entender así lo lineal como trayectoria co-

¹⁶ Ver Schoenberg, Arnold. En relación al texto. Artículo publicado en el almanaque *El jinete azul* editado por Karl Kraus en 1912. '... Y si para Karl Kraus la lengua es la madre del pensamiento, para V. Kandinsky y Oskar Kokoschka lo es el pintar cuadros, pues para ellos lo exterior y material del objeto no es mucho más que un pretexto para plasmar su fantasía en colores y formas y expresarse tal como lo hacía hasta ahora solamente el músico. Así son los síntomas de una noción, que se extiende paulatinamente, sobre a verdadera esencia del arte. Y con gran alegría leo el libro de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte) en el que se muestra el camino a la pintura y que despierta la esperanza de que aquellos que preguntan por el texto y por lo material pronto dejen de preguntar.'

nectando cosas o la línea cuando la atravesamos como divisoria. La línea ofrece ese comportamiento ambiguo entre lo continuo y lo discreto, entre lo que se fragmenta y lo que se une. La línea que es la representación del límite es a su vez la representación de ese estatus intermedio entre la unidad y la fragmentación, entre lo que deslinda y lo que conecta. La línea representación del límite, de lo que habitualmente conforma espacio resume entonces esa definición de lo espacial a través de lo intermedio. Entre el fragmento y lo continuo, entre la continuidad y la interrupción, la línea intermedia definiendo lo espacial. Por eso dice Libeskind que cuando las personas asocian la planta a la arquitectura, la extensión en la que se pueden marcar las fronteras, en realidad, no entienden que esa extensión, ese basamento, ese primer sustrato, no existe ni para la arquitectura ni para la música. Lo que se produce en realidad es una conexión multidimensional entre arquitectura y música y esa conexión para Libeskind provoca la aparición de una figura espacial. Podemos entonces pensar que lo que intenta representar a través de *Chamber Works* es ese mundo relacional

Fig. 15. De izda. a dcha. y de arriba abajo: Daniel Libeskind: Chamber Works Lámina 8 y Lámina 11; Future flowers Oiko, Milan 2015; Tangent Façade Seoul, 2005; Penalty envelopes, Yatai japan drawings, 1990.

multidimensional, y ello derivado del entrelazamiento que en su propia persona, como músico y arquitecto se opera entre ambas disciplinas.

En muchos textos confiesa su admiración por la obra de Schönberg, *Moisés y Aarón*, ópera inacabada que compone entre 1930 y 1932. En ella, el compositor pretende llevar al límite sus ideas y la compone en base a una sola disposición tonal. Cuatro son los protagonistas de esta obra, Dios como el regidor total, Moisés como el genio con ideas y conocimiento de las leyes pero incapaz de hablar, solo es capaz de pensar, Aarón, el artista, que es el que es capaz de trasladar a otros las ideas de Moisés porque puede hablar, y el Pueblo como receptor de esas ideas, las cuales precisa para su supervivencia. En la ópera las balbucientes palabras de Moisés, que sufre de afasia, finalmente son expresadas gracias al concurso del canto del tenor Aarón, y es a través de ese canto que las palabras recitadas (*Sprechgesang*) se hacen inteligibles para el pueblo, el cual, representa a la humanidad. Humanidad que está perdida si prescinde tanto de la ley de Moisés, como del sentimiento de Aarón, como de la percepción intuitiva de lo divino. Con esta obra Schoenberg, en sus propias palabras, pretende 'siquiera de forma inconsciente, decir algo importante a los que puedan oírle'. Porque su pretensión será dotar al más minúsculo elemento –como sucede en los aforismos, o en la poesía– de tal riqueza de relaciones respecto al resto de los componentes, que el más mínimo cambio de posición recíproca, ocasione tantas nuevas formas como pudieran ser halladas en cualquiera de las más ricas secciones de desarrollo de la pieza.

Esas formas se situarán así en una especie de salón de espejos, visibles siempre desde todos los ángulos, mostrando de todos los modos posibles su conexión mutua. Schönberg perseguirá esa representación del espacio musical en la que se pierden las orientaciones tradicionales, un espacio donde no hay jerarquías, donde se confunde derecha o izquierda o arriba y abajo, un universo sonoro que sugiere siempre vastos espacios en ininterrumpido proceso de expansión. Espacios en los que el mar se confunde con el cielo como si habitara un espejo entre medias. Espacios de ambigüedad. Porque Schönberg defenderá una propuesta donde no haya repetición, tomando como modelo la naturaleza, donde es imposible encontrar en ella la identidad absoluta. Intentará por ello en sus obras huir de las repeticiones inanes y componer espacios musicales tan variados como sus propias visiones espaciales le permitan, visiones en las que hay una presencia de intemporalidad, donde es difícil encontrar un principio y un final precisos, donde siempre se está en esa frontera intemporal de lo intermedio, que por otro lado lleva a la dirección de lo infinito y lo absoluto. Ese rechazo de lo idéntico que le lleva a defender su forma de composición dodecafónica, infiriendo por tanto que cada tono, cada nota de la escala tradicional, tiene la importancia de una verdadera tónica en potencia. Esto que trasladara efectivamente al acto en sus composiciones. Algo de esto observamos en los *Chamber Works*.

La diferencia que, por su parte, encuentra Libeskind entre la arquitectura y la música, entre el lenguaje o el arte es que mientras estas están basadas en un trazo que no puede ser trazado, la arquitectura, debido a su capacidad de trascendencia y a su materialidad, desarrolla su apertura pero, paradójicamente, no su cierre. Por eso siempre será intermedia, porque nos muestra su acceso pero no su fin, nos mantiene siempre como en un estado de latencia, un 'intering' un

estado intermedio y continuo que nunca admite un cierre definitivo. Siempre ofrece resistencia a dicho cierre.

De ahí que nos aclare que a pesar de que la música tiene parte de fenómeno acústico, no es sólo un fenómeno acústico. Porque, como sabemos, el oído como sentido asociado a la acústica dispone de órganos internos en los que también reposa el sentido del equilibrio o la orientación del sonido. Eso que de algún modo tiene que ver con la percepción espacial. Y de forma inversa podríamos entonces encontrar esa sonoridad de lo espacial en lo arquitectónico. Aquella resonancia que Le Corbusier vinculaba a la experiencia acústica de lo espacial. Una experiencia multisensorial que provoca la percepción del *espacio indecible*.

De algún modo, a través de su trabajo en *Chamber Works*, Libeskind ha experimentado que las relaciones entre la música y la arquitectura se establecen en el seno de su cámara mental. Una 'cámara' musical que se asemeja a una cámara con unas condiciones extremas, aquella cámara en la que los físicos aceleran las partículas a velocidades extremas. Y desde esa composición a través de ese sentido de la cámara deriva el título, *Chamberworks*.

Que lo musical envuelve toda su obra es evidente. En su proyecto para Berlín en el concurso IBA de 1987 para el área del Tiegarten, en su propuesta de City-Edge, Libeskind comienza preguntándose acerca de la posibilidad de cambiar la tonalidad de las relaciones verticales y horizontales en la arquitectura urbana a través de lo oblicuo. Hay que aclarar que su entendimiento de la relación entre música y arquitectura no se corresponde con el habitual en el sentido de relacionarlas en base a su dimensión abstracta. La visión de Libeskind es más existencial. Piensa que sólo a través de la experimentación de las mismas, solo a través del intermedio del cuerpo humano, podemos realmente hablar de la relación entre ellas. El cuerpo humano es el mediador, es el que legisla tal relación. El cuerpo humano legisla las relaciones entre los sistemas de la matemática y el dibujo, la arquitectura o la música.

Y en este sentido, Libeskind interpreta el dibujo como una prolongación espacial de su autor. Y de igual modo a través de la visualización del dibujo se produce una conexión que prolonga la corporeidad del observador. Así, entre autor y observados el dibujo se convierte en una realidad espacial intermedia. Espacio intermedio que en palabras de Libeskind se describe del siguiente modo:

An architectural drawing, is as much a prospective unfolding of future possibilities as it is a recovery of a particular history to whose intentions it testifies and whose limits it always challenges. In any case a drawing is more than the shadow of an object, more than a pile of lines, more than a resignation to the inertia of convention.

Es innegable que cuando uno se asoma a los *Chamber Works* la primera reacción es sorprendente. Parece como si todo el universo pudiera aparecer tras esos trazos, tras esos inacabables dibujos, realidades inabordables que se asoman. Un estado que transporta al individuo que experimenta el objeto arquitectónico. La arquitectura entonces posee ese poder mediador, de intermediaria que posibilita, que comparte, que revela esos otros mundos que tienen que ver con una conmoción física, mental y espiritual. Como señala Kipnis, el poder de

transportar su 'mente, su cuerpo y su alma' hacia algo nuevo. Y ese poder se encuentra en la obra del artista Frenhofer que en sus días postreros lo busca ansiosamente como lo buscan tras la lectura de la novela de Balzac otros artistas como Rilke, Cézanne, Picasso o Schönberg. El poder de seducción en este caso lo encontramos en Libeskind quien a través del poder significativo de lo lineal nos hace ver arquitectura a través de sus dibujos. Dibujos que abren perspectivas, insinúan secciones, asemejan organizaciones, muestran arquitectura como muestra una partitura los sonidos sin necesidad de ser producidos. Si Mendelsohn escuchaba a Bach para favorecer su momento creativo y Wright le comentaba que el sin embargo oía la música interior en sus oídos cuando encontraba y experimentaba una arquitectura verdadera, Libeskind parece que a través de sus diseños originados sobre papel pautado como él ha narrado en múltiples ocasiones, encuentra por medio de lo musical lo arquitectónico y nos lo muestra a través de sus dibujos. Y son dibujos que, como escribe Robin Evans en su descripción de *Chamber Works*, nos hacen posicionarnos frente a ellos como si estuviéramos enfrente de líneas que no dejan nada detrás, porque lo contienen en sí mismas todo. Una postura que podemos encontrar por ejemplo en las palabras de Schönberg cuando en 1938 habla de lo que él entiende por un compositor:

Para mí un artista es como un manzano: cuando llega el momento, lo quiera o no, florece y comienza a producir manzanas. Y así como un manzano ni conoce ni se informa acerca del valor que los expertos atribuirán a su producto, tampoco un compositor debe preguntarse si sus productos complacerán a los entendidos. Sólo sentirá que tiene algo que decir y lo dirá.

Y en textos posteriores vamos a ver que Schönberg mantiene su analogía y nos indica que de igual modo que en el embrión de la manzana ya se encuentra la manzana en potencia, lo mismo ocurre en la composición cuyo verdadero ser se encuentra después en la interpretación. Así podríamos entender *Chamber Works* como una propuesta embrionaria del imaginario que después desarrollará Libeskind en sus obras construidas. Una especie de organismo que concentra su imaginario porvenir.

Quizás al modo que entendían los suprematistas o Lissitzky cuando contemplan la concentración del universo en la representación de la línea, como veíamos en la introducción. Y en esto coincide Kipnis cuando nos dice que lo que hace *Chamber Works* es

...representar una excéntrica historia de un sine qua non de la arquitectura, la línea recta. Pero una historia no como algo que se despliega o como una genealogía o como un mito, sino como una especie de ontogenia, un registro de la evolución genética de la línea recta como especie, y tras ello una embriogenia: el desarrollo del diagrama genético como especificidad material de un individual: Libeskind como línea y la línea en Libeskind.

La línea aterrizada en la tierra como un productor sin competencia: la línea posibilita la geometría, la proporción, la medida, el orden en definitiva. Línea que es ideal porque no es real. La línea describe el horizonte, el límite del mundo co-

nocido en muchas épocas, la línea describe la gravedad, la trayectoria del peso de la materia, la línea nos convoca la orientación. La línea mantiene su trascendencia universal. Una línea es un signo de un lenguaje universal, no pertenece a una época ni es propia de un idioma geográfico.

Líneas que como señala Derrida no entiende ni de límite ni de origen porque siendo origen, no lo tiene, y configurando límites, estos son desbordados. Porque cada cual al asomarse al universo lineal que nos ofrece Libeskind va encontrando a su vez sus propios universos. Ahí está y radica el poder de seducción de estos dibujos. Unos dibujos que son ese lugar platónico de la *chorá*, una *chorá* nodriza, contenedora de todo, que no se limita simplemente a hacer espacio y dar lugar, sino que es activa. Una *chorá* como aquella imagen de la playa, playa que hace espacio a las pisadas del sujeto que sobre la arena deja su huella, y playa que asimismo dejará en reciprocidad su huella en el sujeto en la arena que se quedará depositada en sus pies. *Chora* receptáculo que da lugar, que contiene, pero que a su vez significa.

Línea que también es algo ahistórico, como forma platónica, anterior a toda historia. En la línea está Egipto como primera cultura geómetra, está Pitágoras como continuador, está Euclides, está Brunelleschi con su perspectiva, está Descartes con su extensión, quien la convierte en algebraica, está Newton que la asocia al movimiento, está Einstein haciéndonos ver que en realidad la línea recta es curva. Y también está Picasso, asociando mediante lo lineal la visión dinámica que incluye la simultaneidad del tiempo en la representación, líneas que facetan los volúmenes e invitan a la transparencia de la visión multifacética y simultánea. Está Le Corbusier como veíamos en el capítulo de la tesis. En lo lineal, en fin, ligado a lo arquitectónico, se concentra el mundo. Una línea es un salto de nivel, es una diferencia de material, es un paso de una cosa a la otra a la vez que una interrupción. Lo lineal en arquitectura significa el *entre* de la ambigüedad entre el paso y la interrupción, lo liminal de lo espacial. Lo lineal es a la vez un plano en diédrico como un desnivel. Lo lineal define un forjado como define una pared, lo lineal encanta el espacio, lo corta a la vez que lo abre.

Ese juego de lo lineal que a su vez Libeskind articula en un juego de horizontal y vertical que nos propone como el quiasmo a través de sus *Chamber Works*. El quiasmo es la letra X (ji) (χιασμός) del griego, el aspa que manifiesta la disposición de órdenes inversos de los miembros de dos secuencias. Como en Libeskind: la serie vertical 1-14 y la horizontal 14-1, que ordena sus dibujos. Como en *Finnegan's Wake* de Joyce, que comienza con el final del principio, la muerte de un ser que resucita, la obra circular, el eterno movimiento, el *tertium datum*. Figura o tropo que manifiesta el cruce de atributos intercambiables, canjeables. Paralelismo cruzado: AB y BA. Quiasmo que intercambia el orden de los elementos de dos secuencias: 1-2-3-3-2-1, en nuestro caso: 1...14-14...1. Como si comenzáramos en horizontal terminando a dibujar, para terminar en vertical comenzando. Son dibujos que hablan en varias voces como la música polifónica, como las fugas de Bach, es multitonal. Se trata de un contrapunto muy elaborado. Cada dibujo lo podríamos interpretar como una fuga absolutamente diferente al resto. Y nos preguntamos ¿podríamos encontrar algún tipo de patrón estructural, formal o modular? Al final, como en la música, lo que podemos interpretar de los *Chamber Works* de Libeskind es que, más que una fuga, se trata de un procedimiento, más que una forma, se trata de una textura.

Se trata de un sujeto y su respuesta, la horizontal y la vertical y la aparición de distintos episodios en su seno. O como señala Libeskind en su texto *Still Life with Red Predictions*¹⁷:

La última letra del primer relato debe haber sido la primera letra del último relato dado que los egipcios hablaban el dialecto hebraico cada vez que insertaban un escarabajo dentro de su boca para simular la circuncisión efectuada en secreto.

Podríamos aquí reproducir lo ya señalado cuando nos referíamos a la modernidad en la que se produce esa crisis de lo formal y donde lo que se encuentra es la disociación, la yuxtaposición de secciones inconexas, la ruptura de la sintaxis, la arbitrariedad en la asociación de ideas, la armonía ilógica, la asimetría, la falta de convergencia, la ausencia de ritmo y de todo convencionalismo, ni arriba ni abajo ni principio ni fin, solo un estatus intermedio. Es ese estado de inestabilidad de lo que aparece como disonante. Ese sentido de lo inacabado que flota en la propuesta de las disonancias. Una nota disonante es entendida como una nota a la que le falta la resolución en consonante, una especie de nota a la espera, pendiente, asomándose al fin pero sin llegar a él. Frente a ella, la nota consonante es un sonido musical que no necesita resolución, es una nota estable que puede perfectamente obrar como final. *Chamberworks* son en este sentido disonantes porque se sitúan en ese estado de latencia, una cadencia pendiente de resolución, entre un origen no precisado y un fin sin resolver. Son como la nota disonante que se emancipa de los convencionalismos tradicionales y pasa, de ser un aquella nota disonante que contemplamos como un punto negro en la linealidad del espacio pautado, a comportarse como un plano que vibra en múltiples direcciones a la caza de cierta estabilidad resolutive. En torno a ella se dan cita la panoplia de interacciones entre los elementos, los cuales vibran refiriéndose a otros, remitiéndose a otros, y, como las palabras de un libro, encuentran, en la relación del referente y de la reminiscencia, las trazas de un sentido impreciso e incierto. Porque lo paradójico es emancipar la disonancia, porque la disonancia no tiene resolución. Llegamos a un punto ciego, irresoluble.

Este sentido enigmático de lo lineal como intermedio podemos encontrarlo también cuando, más tarde, en el momento que tiene oportunidad de construir, nos habla de su proyecto para el Museo Judío en Berlín, confesando que él lo considera un trabajo *Entre las Líneas*. Y ello porque opera en base a dos líneas de actuación, el de la organización, que podemos de forma lecorbuseriana asociar a la planta, y el de la relación. La primera la asocia a una línea recta pero rota en fragmentos, la segunda es tortuosa pero continua indefinidamente. Libeskind nos aproxima a su obra construida con las siguientes palabras:

...el presente trabajo en busca de la arquitectura ha descubierto que no hay estructuras permanentes, ni forma constante, ni tipo universal. He constatado que el resultado de este viaje en busca de la esencialidad socava al final las premisas de su existencia. *La arquitectura no se encuentra ni en el interior ni en el exterior*. No es ni un hecho físico ni un hecho dado. No tiene historia ni destino. Lo que emerge a través de la experiencia es la arquitectura como una 'enumeración' de

17 Op. Cit. Libeskind, Daniel, *The space of encounter*.

las relaciones entre lo que fue y lo que será. La arquitectura como una realidad inexistente es un símbolo, que en el proceso de percepción deja un rastro de jeroglíficos en el espacio y en el tiempo que da igual forma a lo profundo y lo no original.

En *Chamber Works* todo parece por hacer, todo inacabado o todo por empezar. Ni originado ni acabado, todo se sitúa en el *entre* caótico que suponemos asociado al mundo por Heráclito, en esa fluencia del existir en la que ni ha habido creación ni se ha producido nada. Probablemente de ahí la propuesta de Evans. No puede buscarse una significación porque nada significa. Porque todo está por significar. Lo que es innegable es que uno al asomarse al dibujo de *Chamber Works* atisba todo un universo. Mediante únicamente la línea consigue mostrarnos un espacio insondable. Un espacio que reverbera como el sonido. Un espacio que se abre a cada mirada. Algo de esa indecibilidad de la que hablaba Le Corbusier. Y ese es desde nuestro punto de vista el sentido profundo de la arquitectura, ese sentido de la apertura, esa imposibilidad de cierre, ese estado permanente de *intermediariedad*. Esta es nuestra propuesta. **Fig. 16.**

Fig. 16. Daniel Libeskind,
ChamberWorks, Lamina 27

Bibliografía

0001. BIBLIOGRAFÍA POR CAPÍTULOS

Solo se referencian los títulos diéctamente citados en cada capítulo.

ENTRE0110 [HIPÓTESIS]

- Aristóteles, *Física*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.
- Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1998.
- Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Ed Akal, Madrid 2005.
- Derrida, Jacques, *La diseminación*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2007.
- Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Descartes, *Meditaciones Cartesianas*, Gredos, Madrid, 1997.
- Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Ed. online
- Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*, Ed Serbal, Barcelona, 1994.
- Heidegger, Martin, *El origen de la obra de arte*, Arte y poesía, Fondo de cultura económica, Madrid, 1999.
- Hitchcock, H. R., *Modern Architecture*, Da capo Press, Boston, 1993.
- Jammer, Max, *Concepts of Space*, Dover, 1993.
- Kant, Immanuel, *Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, Editorial Porrúa, México, 1997.
- Kant, Immanuel, *Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, Editorial Porrúa, México, 1997.
- Kirk, Raven, Schofield, *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*, Gredos, Madrid, 1994.
- Lapoujade, Maria Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI editores, Madrid, 2011.
- Le Corbusier, *Creation is a patient Search*, Frederick A. Praeger, New York, 1960.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laocoonte, Ed Porrúa, Mexico, 1993.
- Mallgrave, Harry Francis and Ekonomou, Elefterios, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aethetics 1873-1893*, Getty Center for the History and the Humanities, Santa Mónica, 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2001.
- Pacioli, Lucca. *La divina proporción*, Losada, Madrid, 2013.
- Platón, *Íón, Timeo, Critias*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- Rykwert, Joseph, *La idea de ciudad*, Hermann Blume, Madrid, 1985
- Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Espasa Libros, Madrid, 2011.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética I: La Estética Antigua*, Akal, Madrid, 1987.
- Van de Ven, Cornelis, *Space in architecture*, Van Gorcum, Maastrich, 1987.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y Pensamiento en la Antigua Grecia*, Ariel Filosofía, Barcelona, 2007.

—Wright, Frank Lloyd, *Arquitectura Moderna*, Espasa Libros, Madrid, 2010, p 107.

ENTRE0101 [TESIS]

0001 Introducción [tesis]

- Le Corbusier, *Modulor*, Ed Poseidón, Barcelona, 1980.
- Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999.
- Bosson, Viveca, Le Corbusier, "That architect who became a painter and sculptor", en Le Corbusier, pintor y arquitecto, Fonden til Udgivelse af Arkitekturstidsskrift, Dinamarca, 1995.
- Maeterlinck, Maurice *The life of space*, George Allen&Unwin Ltd, Londres 1928.
- Eddy, Arthur Jerome *Cubist and Post-Impressionism*, A. C. McClurg & CO, Chicago, 1919.
- Boccioni, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004.
- Van Doesbourg, Theo, *Principios de un nuevo arte plástico y otros escritos*, Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1985.
- Feuk, Douglas, "Theo Van Doesburg, publicado". *Art Research in Scandinavia* (ARIS), 1969.12.
- Camini, Aldo (pseudónimo de van Doesbourg, Theo), "Caminoscopy. An Anti-Philosophical Ideology no Leimotiv nor System (1)", *De Stijl*, n. 5, mayo de 1921.
- Prampolini, Enrico, "Un arte nuova? Construzione assoluta di moto-rumore" en Oliva, Achille Bonito *Prampolini. Opere dal 1913 al 1956*, Ed. Galleria Marescalchi, Bologna, 1995.
- Le Corbusier, *New World of Space*, Reynal & Hichcock, 1948.

0010 En el intervalo del límite [tesis]

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes. Histoires grotesques et sérieuses par Poe*, Ed Crepet Paris, 1937.
- Benjamin, Walter en *Libro de los Pasajes*, Ed Rolf Tiedeman, Akal SA, Madrid 2004.
- Benton, Tim, *Le Corbusier Secret Photographer*, Las Müller Publishers, Germany, 2013.
- Blotkamp, Carel, *Theo van Doesburg, constructor of the new life*. Kröller Müller Museum, Otterlo 1994.
- Cohen, Jean-Louis, *A journey through the Modern World: The Life and Work of Le Corbusier*, en *Le Corbusier's Secret Laboratory. From Painting to Architecture*. Ed Hatje Cantz Verlag, Germany 2013.
- De Heer, Jan, "Polycromy and Promenade", en Risselada, Max, *Raum versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008.
- Heidi Weber *50 years ambassador for Le Corbusier*. Heidi Weber Museum. Zurich 2008
- Henderson, L. D., *The Four dimension and non- euclidean geometry in modern art*, Princeton University Press, Princeton, 1983.

- Jenger, Jean, *Le Corbusier: choix de lettres*, Birkhäuser-Editions d'Architecture, Basel 2002.
- Jornod, Naïma. "Heidi Weber and Le Corbusier", en *Heidi Weber 50 years ambassador for Le Corbusier*. Heidi Weber Museum. Zurich 2008
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Paidós Iberica SA, Barcelona, 1996.
- Kepes, György, *Lenguaje of Vision*, Hillison & Etten Company, Chicago 1944.
- Kerényi, Karl, *En el laberinto*, Edición de Corrado Bologna, Siruela, Madrid, 2006.
- Giedion, Sigfried, *La arquitectura, fenómeno de transición*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Lahuerta, Juan José, "El año de Stuttgart", en Roth, Alfred, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colección de Arquitectura 31, COAAT de Murcia, Murcia 1997.
- Le Corbusier, "¿Dónde está la arquitectura?" en Roth, Alfred, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colección de Arquitectura 31, COAAT de Murcia, Murcia 1997.
- Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Colección Poseidón, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1999.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1928.
- Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Frederick A. Praeger, New York, 1960.
- Le Corbusier, "Notes à la suite", *Cahiers d'Art* n 3, 1926.
- Le Corbusier, *New World of Space*, Reynal & Hichcock, New York, 1948.
- Le Corbusier. *Oeuvre complète Vol 1. 1910-29*, Les Éditions d'architecture, Zurich, 1965.
- Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, Fondation Le Corbusier. Ed Connivences, París 1989.
- Mack, Gerstle, *Gustave Courbet*, Greenwood Press, Connecticut, 1970.
- Marzá, Fernando y Quetglás, Josep, *El libro abierto en: AAVV. Le Corbusier et le libre*, Col·legi d'arquitectes de Catalunya-Fundación Coam-Col·legi oficial d'arquitectes Illes Balears-Fondation Le Corbusier, Barcelona 2005.
- Moholy Nagy, Laszló, *La nueva Visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1985.
- Ozenfant/ Le Corbusier, *Acerca del purismo 1918-1926*. Biblioteca de arquitectura 4, El Croquis Editorial, Madrid, 2009.
- Pérez Oyarzún, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyectos*, Ediciones ARQ de la Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1991.
- Poincaré, Henri, *Ciencia y método*, Espasa Calpe, Madrid 1965.
- Reichlin, Bruno, "Le Corbusier vs De Stijl", en *De Stijl et l'architecture en France*, ed. Yves-Alain Bois, Jean-Paul Rayon, Bruno Reichlin, Liège, 1985.
- Reichlin, Bruno, *Le Corbusier, painter-architect*, en AAVV, *Architecture and Cubism*, The MIT Press, Cambridge, 1997.
- Risselada, Max, *Raum versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008.
- Roth, Alfred, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colección de Arquitectura 31, COAAT de Murcia, Murcia 1997.
- Schumacher, Thomas, "Deep Space – Shallow space". *Architectural Review* N° 1079, Londres, 1987.

- Tárrago Mingo, Jorge, *Habitar la inspiración/construir el mito*. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia, 2007.
- Tegethoff, Wolf, Mies van der Rohe. *The Villas and Country Houses*, The MIT Press, Cambridge, 1985.
- Teige, Karel “Konstruktivismus a likvidace ‘umění’”. *Disk* 1925.
- Theo Van Doesburg, *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros Escritos*, Colección de Arquitectura 18, COAAT de Murcia, Murcia, 1985.
- Van Eyck, Aldo, *Architectural Design* 12, vol XXXII, diciembre 1962.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.

0100 Le dehors est toujours dedans [tesis]

- Benton, Tim, *Le Corbusier Secret Photographer*, Las Müller Publishers, Germany, 2013.
- Colomina, Beatriz, “The Split Wall: Domestic Voyeurism” en Risselada, Max, *Raumplan versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008.
- Guerrero, Salvador (Ed.), *Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes*, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, Madrid, 2010.
- Hedjuk, John, “Prefacio” en *Villa Müller. A work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1994.
- Lahuerta, Juan José, “El año de Stuttgart”, en Roth, Alfred, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colección de Arquitectura 31, COAAT de Murcia, Murcia 1997.
- Le Corbusier, “El Espíritu de Sudamérica”, *Revista Sur*, enero-diciembre 1979.
- Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, Ediciones EUNSA, Pamplona, 2013
- Le Corbusier. *El espíritu nuevo en arquitectura* en Colección de Arquitectura n 7, Colegio Oficial de aparejadores de Murcia, Murcia, 1983.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1928.
- Le Corbusier, *Oeuvre Complète Vol.1 1910-1929*, Ed Girsberger, Zurich, 1964, p 136
- Le Corbusier, *Oeuvre Complète Vol.2 1929-1934*, Ed Girsberger, Zurich, 1964, p 24
- Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Colección Poseidón, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1999.
- Le Corbusier, *Une petite maison*, Editions d'architecture, Zurich, 1954.
- Le Corbusier, *Sketchbooks 3 1954-1957*. The MIT Press, Cambridge, 1982.
- Le Corbusier. *El artista. Grandes Obras de la Colección Heidi Weber* Zurich. Fundación Pablo Atchugarry. Punta del Este, 2010.
- Le Corbusier y Pierrefeu, François, *La casa del hombre*, Col Poseidón, Ed. Apóstrofe, Barcelona, 1999.
- Marzá, Fernando y Quetglás, Josep, *El libro abierto en: AAVV. Le Corbusier et le libre*, Collegi d'architectes de Catalunya-Fundación Coam-Collegi oficial d'arquitectes Illes Balears-Fondation Le Corbusier, Barcelona 2005.
- Mondrian, Piet, *La nueva imagen de la pintura*, Colegio de aparejadores de Murcia, 1983.

- Perez Oyarzún, Fernando. "Reinventing the South American City" en AAVV, *Le Corbusier & The architecture of reinvention*, Architectural Association Publications, Londres, 2003.
- Pérez Oyarzun, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyectos*. Ed ARQ Escuela de Arquitectura Pontificia de Chile, Santiago de Chile, 1991.
- Rodrigues Dos Santos, Cecilia, *Le Corbusier e o Brasil*, Tessela Projeto Sao Paulo, 1987.
- Sbriglio, Jaques, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier*, Birkhäuser, Basilea, 1996.

1000 De cómo dentro está siempre el afuera: *dedans il y à toujours dedans* [tesis]

- Allen Brooks, H. *Le Corbusier's Formative Years at La Chaux-de-Fonds*, recogido en *Le Corbusier*, Princeton University Press, Princeton 1987.
- Benton, Tim, "LCZH: Le Corbusier's Last Great Work", en *Le Corbusier's Pavilion for Zurich*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2013.
- Benton, Tim, *Le Corbusier Secret Photographer*, Lars Müller Publishers, Germany, 2013.
- De Smet, Catherine, "Construcciones suspendidas: la obra editorial inacabada", en *Le Corbusier et le livre* COAC, Barcelona, 2005.
- Dumont d'Ayot, Catherine, "The Genesis of an ideal exhibition pavilion", en *Le Corbusier's pavilion for Zurich*, Lars Müller Publishers, Zurich 2013.
- Gargiani, Roberto, "Genèse et représentation de l'espace indicible" en *Le Corbusier, Mesures de l'homme*, Centre Pompidou, París, 2015.
- Heidi Weber: *50 Years Ambassador for Le Corbusier. 1958-2008*. Heidi Weber Museum-Center le Corbusier Zurich, 2008.
- Jenger, Jean, *Le Corbusier Choix de lettres*, Birkhäuser, Basel 2002.
- Le Corbusier, "Vers l' Unité. Synthèse des arts majeurs: architecture, peinture, sculpture", *Volontés de ceux de la Résistance*, année I, París 13 dic 1944.
- Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Frederick A. Praeger, Inc., Publishers, New York, 1960.
- Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, Ed EUNSA. Pamplona 2013.
- Le Corbusier, *El Modulor*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1980.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Ed Poseidón, Barcelona, 1978, p 154.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète. Vol 1. 1910-29*. Ed Girsberger. Zurich 1964.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète. Vol 2. 1929-34*. Ed Girsberger. Zurich 1964.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète, Vol 3 1934-38*, Ed Girsberger, Zurich, 1964.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète, Vol 4 1938-46*, Ed Girsberger, Zurich, 1946.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète Vol 5 1946-52*, Ed Girsberger, Zurich 1953.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète Vol 6 1952-57*, Ed Girsberger, Zurich 1966.
- Le Corbusier, *Oeuvre Complète, Vol 8 1965-69*, Ed Artemis, 1970.
- Lahuerta, Juan José, "Notas sobre el atelier de Ozenfant", en *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2007.
- Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Colección Poseidón, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1999.
- Le Corbusier, *Sketchbooks vol 4 1957-1964*. MIT Press. Cambridge, 1982.

—Pérez Oyarzun, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyectos*. Ed ARQ Escuela de Arquitectura Pontificia de Chile, Santiago de Chile, 1991.
—Rykwert, Joseph, *La idea de la ciudad*, Ed Hermann Blume, Madrid, 1985.
—Wight, F.S. *Prefacio a Le Corbusier, New World of Space*. Reynal-Hitchcock, Inc. New York, 1928.

CODA [METATESIS]

—Ashton, Dore. *Una fábula del arte moderno*, Fondo de Cultura Turner. Madrid 1991.
—Balzac, Honoré de. *La obra maestra desconocida*, Visor libros. Madrid 2014.
—Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*, Ediciones Akal. Madrid 2005.
—El Lissitzky, *Life ▪ Letters ▪ Texts*, Thames and Hudson Ltd. London 1968.
—Kipnis, Jeffrey. *Perfect acts of architecture*. MoMA 2001.
—Libeskind, Daniel. *The space of encounter*. Thames & Hudson Ltd. London 2001.

1000. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Solo se referencian los títulos directamente manejados en la elaboración de la tesis.

- AAVV. *Le Corbusier et Le Livre*. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 2005.
- Allen Brooks, H., *Le Corbusier*, Princeton University Press, Princeton, 1987.
- Apollinaire, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores Cubistas*, Visor Libros, Madrid, 2001.
- Aristóteles, *Física*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.
- Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1998.
- Architectural Design, *Deconstruction in Architecture*, Academy Editions, London, 1988.
- Architectural Design, *Deconstruction II*, Academy Editions, London, 1989.
- Arquitectura 270. *Deconstrucción*. COAM, Madrid 1988.
- Ashton, Dore, *Una fábula del arte moderno*, Fondo de Cultura Turner, Madrid, 2001.
- Balzac, Honoré de, *La obra maestra desconocida*, Visor Libros, Madrid, 2014.
- Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1965.
- Ballantyne, Andrew. *What is Architecture?* Routledge. New York, 2002.
- Banham, Reyner, *Theory and design in the first machine age*, London, 1960.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*, Colección de arquitectura 30.COAAT Murcia, Murcia, 2000.
- Benevolo, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona 1990.
- Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Ed Akal, Madrid 2005.
- Benton, Tim, *Le Corbusier Secret Photographer*, Las Müller Publishers, Germany, 2013.
- Benton, Tim: *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*. Yale University Press, New Haven 1987.
- Benton, Tim, *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention*, Architectural Association, London, 2003.
- Blake, P., *The Master Builders*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1961.
- Blau Eve and Troy, Nancy J., *Architecture and Cubism*, The MIT Press, Cambridge, 1997.
- Boccioni, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004.
- Bodei, Remo. *La forma de lo bello*. Visor, Madrid 1998.
- Borges, Jorge Luis: *El Aleph*. Alianza/Emecé, Madrid 1984.
- Bosson, Vivecca, *Le Corbusier. Painter and Architect*, Fonden til Udgivelse af Arkitekturstidsskrift, Dinamarca, 1995.
- Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (2 vol.) Visor, Madrid 1996.
- Cage, John. *Silencio*. Wesleyan University Press 1961. Ediciones Ardora. Madrid, 2002.
- Cheng, F: *Vacío y plenitud*. Madrid, Siruela, 1993.
- Cohen, J. L., *Mies van der Rohe*, Madrid, Akal, 1998.

- Colquhoun, Alan, *Collected essays in architectural criticism*, Black dog Publishing, Londres, 2009.
- Colquhoun, Alan, *Modernity and the Classical tradition. Architectural essays 1980-1987*, Mit Pr., Londres, 1989.
- Conversaciones con Mies van der Rohe*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Coromines, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid, 2008.
- Curtis, W. J. *La arquitectura moderna desde 1900*. Hermann Blume, Madrid 1996.
- Curtis, William: *Le Corbusier, Ideas and Forms*. Phaidon, Londres 1986.
- Deleuze, Gilles: *Conversaciones*. Ed. Pre-Textos, Valencia 1995.
- Derrida, Jacques. *La Diseminación*. Editorial Fundamentos. Madrid. 2007.
- Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Derrida, Jacques, *Point de folie-maintenant l'architecture*, AA files, No. 12, verano 1986.
- Derrida, Jacques, *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia, Ed. Pre-Textos, 2005.
- Derrida, Jacques, *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Derrida, Jacques, *Khôra*. Córdoba (Argentina), Alción Editora, 1995.
- Derrida, Jacques, *No escribo sin luz artificial*. Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999.
- Derrida, Jacques, *Schibboleth*. Madrid, Arena libros, 2004.
- Descartes, *Meditaciones Cartesianas*, Gredos, Madrid, 1997.
- Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Ed. Online.
- Diccionario del espacio. Ed Victor Lerú, Buenos Aires, 1962.
- D'Ors, Eugenio, *Cézanne*, Acantilado, Barcelona, 1999.
- Douglas Duncan, David. *Viva Picasso A Centennial Celebration 1881-1981*. The Viking Pres. New York. 1980.
- Duchamp, Marcel. *Cartas Sobre El Arte 1916-1956*. Editorial Elba,S.L. Barcelona, 2010.
- Duchamp, Marcel. *Escritos*. Publicado Por: Galaxia Gutenberg, S.L. Barcelona, 2012.
- Ebeling, Siegfried, *El espacio como membrana*, Mudito & Co, Barcelona, 2015.
- Eddy, Arthur Jerome *Cubist and Post-Impressionism*, A. C. McClurg & CO, Chicago, 1915.
- Eisenman, Peter, *The formal Basis of Modern Architecture*, Lasr Müller Publishers, Germany, 2006.
- Eisenman, Peter, et al., "The City as an Artifact," Casabella, Vol. 35, No. 359/360.
- Eisenman, Peter, *a+u Architecture and Urbanism*, Tokio, 1988.
- Eisenman, Peter. *Investigations of The Interstitial*. The Monacelli Pres,Inc. New York, 2003.
- Eisenman, Peter, *Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, Yale University Press, New Haven, 2004.
- Eisenman, Peter, *Written into the Void*, Yale University Press, New Haven, 2007.
- Eisenstein, S.M. *Film Form: Essays in Film Theory*, Ed y Trad Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace &World, 1949.

- Eisenstein, S.M. *Lessons with Eisenstein*. New York: Hill&Wang, 1962.
- Eisenstein, S.M. *The Film Sense*. Ed y Trad Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1942.
- El Croquis, nº41, (*Eisenman*) Madrid, dic 1989.
- El Lissitzky, 1890-1941, arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.
- Evans, Robin, *Translation from Drawing to Building and Other Essays*. Architectural Association, Londres 1997.
- Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*. Visor, Madrid 1991.
- Focillón, Henri, *La vida de las formas*. Xarait, Madrid 1983.
- Frampton, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona 1989.
- Frampton, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. MIT Press, Cambridge 1995.
- G.S.Kirk, J.E. Raven, M. Schofield. *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Biblioteca Hispánica de Filosofía. Trad. Jesús García Fernández. Ed Gredos. 2º Ed rev 1987.
- Giedion, Sigfried. *Space, time and architecture*. The growth of a new tradition. Harvard University Press, Cambridge 1941.
- Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Gebr. Mann Verlag, berlin, 2000.
- Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Giedion, Sigfried: *Escritos escogidos*. Colección de Arquitectura 33, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1997.
- Golberger, Paul, *Counterpoint: Daniel Libeskind*, Birkhäuser, basilea, 2004
- Gonzalez García, Ángel. Calvo Serraller, Francisco. Marchán Fiz, Simón. *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Ediciones Akal, 2009.
- Guerrero, Salvador (Ed.), *Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2009.
- Hays, K. Michael (editor). *Architecture theory since 1968* Cambridge, Mass., 1998.
- Hays, K. Michael, *Architecture's Desire*, The MIT Press, Cambridge, 2010.
- Hedjuk, John, "Prefacio" en *Villa Müller. A work of Adolf Loos*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- Hedrick, Hannah L., *Theo van Doesburg. Propagandist and practitiones of the Avantgarde 1909-1923*, Umi Research Press, Michigan, 1980.
- Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999.
- Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*, Ed Serbal, Barcelona, 1994.
- Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*. Alianza Editorial, Madrid 1998.
- Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1994.
- Heidegger, Martin, *De camino al habla*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1987.
- Heidegger, Martin, *Kant y el problema de la metafísica*. FCE, México 1954.
- Heidi Weber 50 years ambassador for Le Corbusier*. 1958-2008. Heidi Weber Museum. Birkhäuser, Ginebra, 2009.
- Hejduk, John, *Víctimas*. Colección de Arquitectura 27, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1993.

- Henderson, L. D., *The Four dimension and non- euclidean geometry in Modern Art*, The MIT Press; Cambridge, 2013.
- Hitchcock, H. R., *Modern Architecture*, Da capo Press, Boston, 1993.
- Hithcock, H.R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Cátedra, Madrid 1998.
- Jammer, Max, *Concepts of Space*, Dover, Nueva York, 1993.
- Jenger, Jean, *Le Corbusier Choix de lettres*, Birkhäuser, Basel 2002.
- Johnson, Philip y Hitchcock, Henry-Russell: *The International Style*. Norton, Nueva York 1932.
- Johnson, Philip y Wigley, Mark, *Arquitectura Deconstructivista*, GG., Barcelona, 1988.
- Joyce, James, *Ulises*. Lumen, Barcelona 1989.
- Kahnweiler, D.H. *El camino hacia el cubismo*. Quaderns cremá, Barcelona 1997.
- Kandinsky, Wasili, *De lo espiritual en el arte*. Paidós, Barcelona 1996.
- Kant, Inmanuel, *Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del Juicio*. Editorial Porrúa. México, 1997.
- Kepes, György, *Lenguaje of Vision*, Hillison & Etten Company, Chicago 1944.
- Kerényi, Karl, *En el laberinto*, Edición de Corrado Bologna, Siruela, Madrid, 2006.
- Kern, Stephen, *Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, 2003.
- Kipnis, Jeffrey. Preface By Terence Riley. *Perfect Acts of Architecture*. Distributed By Harry N. Abrams, Inc., New York, 2001.
- Klee, Paul. *Bases para la Estructuración del Arte*. Editorial Andrómeda. Buenos Aires, 2003.
- Lapoujade, Maria Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI editores, Madrid, 1988.
- Le Corbusier, *Mesures de l'homme*, Centre Pompidou, París, 2015.
- Le Corbusier's pavilion for Zurich, Lars Müller Publishers, Zurich 2013.
- Le Corbusier y Pierrefeu, François, *La casa del hombre*, Apostrofe, Barcelona, 1999.
- Le Corbusier, "El Espíritu de Sudamérica", Revista Sur, enero-diciembre 1979.
- Le Corbusier, "Notes à la suite", Cahiers d'Art n 3, 1926.
- Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Frederick A.Praeger, Inc., Publishers, New York, 1960.
- Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, Ediciones EUNSA, Pamplona, 2013
- Le Corbusier, *El Modulor*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1980.
- Le Corbusier, *Carnets Les Voyages d'Allemagne Carnets Voyage d'Orient*, Electa, , Milan, 2000.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1928.
- Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, Editions Connivences-Fondation Le Corbusier. Paris, 1989.
- Le Corbusier, *New World of Space*, Reynal & Hichcock, New York, 1948.
- Le Corbusier, *Oeuvre Complète Vol.1 1910-1929*, Ed Girsberger, Zurich, 1964.
- Le Corbusier, *Oeuvre Complète Vol.2 1929-1934*, Ed Girsberger, Zurich, 1964.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète, Vol 3 1934-38*, Ed Girsberger, Zurich, 1964.

- Le Corbusier, *Oeuvre complète, Vol 4 1938-46*, Ed Girsberger, Zurich, 1946.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète Vol 5 1946-52*, Ed Girsberger, Zurich 1953.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète Vol 6 1952-57*, Ed Girsberger, Zurich 1966.
- Le Corbusier, *Oeuvre complète. Vol 7. 1958-64*, Ed Girsberger. Zurich 1965.
- Le Corbusier, *Oeuvre Complète, Vol 8 1965-69*, Ed Artemis, 1970.
- Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del Urbanismo*. Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1999.
- Le Corbusier, *Sketchbooks 1 1914-1948*. The MIT Press, Cambridge, 1981.
- Le Corbusier, *Sketchbooks 2 1950-1954*. The MIT Press, Cambridge, 1981.
- Le Corbusier, *Sketchbooks 3 1954-1957*. The MIT Press, Cambridge, 1982.
- Le Corbusier, *Sketchbooks 4 1957-1964*. MIT Press. Cambridge, 1982.
- Le Corbusier. *L'architecture d'aujourd'hui*, París, 1946.
- Le Corbusier. *L'architecture d'aujourd'hui*, París, 1948.
- Le Corbusier, *Une petite maison*, Editions d'architecture, Zurich, 1954.
- Le Corbusier, *Textos y dibujos para Ronchamp*, Association oeuvre de notre dame du haut, Ginebra. 1989.
- Le Corbusier, *Museo y Colección Heidi Weber*, MNCARS, Madrid, 2007.
- Le Corbusier, *El artista. Grandes Obras de la Colección Heidi Weber Zurich*. Fundación Pablo Atchugarry, 2009.
- Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*. Colección de Arquitectura 7, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1983.
- Le Corbusier. *Ronchamp*. Fidia Edizione di arte a Lugano, Lugano, 1997.
- Le Corbusier, *Journey to the East*. MIT Press, Cambridge 1985.
- Le Corbusier, *Los tres establecimientos humanos*. Poseidón, Barcelona 1981.
- Le Corbusier, *A propósito del urbanismo*, Poseidón, Barcelona, 1980.
- Le Corbusier: *The Final Testament of Père Corbu*. A Translation and Interpretation of Mise au point by Ivan Zaknic. Yale University Press, New Haven 1997.
- Le Corbusier's Secret Laboratory. *From Painting to Architecture*, Hatje Cantz, Germany, 2013.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, Ed Porrúa, Mexico, 1993.
- Libeskind, Daniel. *The Space of Encounter*. Thames & Hudson. Ltd. London, 2001.
- Libeskind, Daniel, *Daniel Libeskind*, Wasmuth, Berlin, 1999.
- Libeskind, Daniel, *El Croquis*, 80 1996.
- Lissitzky, El, *The only kid*, Getty Publications, New York, 2004.
- Lissitzky-Küppers, Sophie, *Life · Letters · Texts*, Thames and Hudson, Singapore, 1968.
- Longhi, Roberto. *Piero della Francesca*. Editorial Notes By David Tabbat. Firenze, 2002.
- Loos, Adolf, *Escritos I y II*. El Croquis Editorial, Madrid 1993.
- Lustenberger, Kurt, *Adolf Loos*, GG, Barcelona, 1998.
- Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008.
- Mack, Gerstle, *Gustave Courbet*, Greenwood Press, Connecticut, 1970.
- Maeterlinck, Maurice *The life of space*, George Allen&Unwin Ltd, Londres, 1928.

- Mallgrave, Harry Francis and Ekonomou, Elefterios, Empathy, *Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Robert Vischler, Conrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, Adolf Goller, Adolf Hildebrand, August Schmarsow. The Getty Center for the History of Art and Humanities, Santa Mónica 1994.
- March, Lionel y Sheine, Judith, *R.M. Schindler*. Academy Editions / Ernst & Sohn, Londres 1995.
- Martienssen, R. D., *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península, Barcelona 1997.
- Mies van der Rohe, Ludwig "Mies speaks", *Architectural Review* December 1968.
- Mies in America*. Phyllis Lambert, Canadian Center for Architecture, Whitney Museum, Harry N. Adams, New York, 2001.
- Mies in Berlín*, The Museum of Modern Art, New York, 2001.
- Moholy Nagy, Laszlo, *La Nueva Visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1985.
- Mondrian, Piet: *La nueva imagen en pintura*. Colección de Arquitectura 9, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1993.
- Mondrian, Piet, *Realidad Natural y Realidad Abstracta*, Barral Editores, Barcelona, 1973.
- Mondrian, Piet, *Pinturas*. GG, Barcelona, 1958.
- Nesbitt, Kate, *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. Princeton Architectural Press, Nueva York 1996.
- Neumeyer, Fritz. *Mies Van Der Rohe, La Palabra Sin Artificio Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*. El Croquis Editorial. Madrid, 1995.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Los Filósofos Preplatónicos*. Editorial Trotta. Madrid, 2003.
- Norberg-Schulz, Christian, *Los principios de la arquitectura moderna*, Editorial Reverté, Barcelona, 2009.
- Oud, J.J.P., *Mi trayectoria en De Stijl*, Colección de Arquitectura 20, COAAT Murcia, Murcia, 1986.
- Ozenfant / Le Corbusier, *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*. El Croquis Editorial, Madrid 1994.
- Pacioli, Lucca. *La divina proporción*, Losada, Madrid, 2013.
- Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- Pardo, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Pre-textos, Valencia 1992.
- Perez Oyarzún, Fernando. *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*, Ediciones ARQ de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1991.
- Platón, *Diálogos VI. Filebo. Timeo. Critias*, Madrid, Gredos, 1997.
- Platón, *Íón, Timeo, Critias*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- Plinio, *Textos de historia del arte*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- Poincaré, Henri, *Ciencia y método*, Espasa Calpe, Madrid 1965.
- Quetglas, Josep, *Pasado a limpio II*. Demarcació de Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y Ed. Pre-textos, Valencia 1999.

- Revista *Anyhow*. Edited By Cynthia C.Davison. New York. 1998.
- Riegl, Alois, *El arte tardointustrial romano*. Visor, Madrid 1992.
- Risselada, Max, *Raum versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008.
- Roth, Alfred, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colección de Arquitectura 31, COAAT Murcia, Murcia, 1997.
- Rykwert, Joseph, *La idea de la ciudad*, Ed Hermann Blume, Madrid, 1985.
- Sancho Osinaga, Juan Carlos, *El sentido cubista de Le Corbusier*, ed Munilla-Lería, Madrid, 2000.
- Santos Guerrero, J., *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las bellas artes*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Sbriglio, Jaques, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier*, Birkhäuser, Basilea, 1997.
- Scheerbart, Paul: *La arquitectura de cristal*. Colección de Arquitectura 37, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1998.
- Schumacher, Thomas, "Deep Space – Shallow space". Architectural Review January 1987.
- Scully, Vincent: *The Earth, the Temple, and the Gods. Greek Sacred Architecture*. Yale University Press, New Haven 1962/1979.
- Shlain, Leonard, *Arts & Physics*, Harper Collins Publishers, New York, 2007.
- Severini, Gino, *Del cubismo al clasicismo*, Colección de arquitectura, COAAT Murcia, Murcia, 1993.
- Semper, Gottfried, *The Four Elements of Architecture and other Writings*. Traducción de Harry Francis Mallgrave y Wolfgang Herrmann. Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Solá Morales, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona 1995.
- Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Espasa Libros, Madrid, 2011.
- Tafuri, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth. Avant – Gardes and Architecture From Piranesi to the 1970s*. MIT Press. Massachussets, 1987.
- Tafuri, Manfredo: *Teorías e historia de la arquitectura*. Celeste, Madrid 1997.
- Tarkovski, Andrei: *Esculpir en el tiempo*. Rialp, Madrid 1997.
- Tárrago Mingo, Jorge, *Habitar la inspiración/construir el mito*. Ediciones Generales de la Construcción, Madrid, 2007.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética I: La Estética Antigua*, Akal, Madrid, 1991.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética II: La Estética Medieval*, Akal, Madrid, 1990.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética III: La Estética Moderna*, Akal, Madrid, 2004.
- Taut, Bruno, *Escritos expresionistas. Arquitectura Alpina*. El Croquis Editorial, Madrid 1997.
- Tegethoff, W., *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*, Cambridge (Massachussets), MIT Press, 1985.
- Tessenow, Heinrich, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, Colección de Arquitectura 34, COAAT Murcia, Murcia, 1998.
- Tschumi, Bernard. *Notations Diagrammes & Séquences*. Somogy Editions D'art. Paris, 2014.

- Tschumi, Bernard, *Architecture: concept & notation*, Centre Pompidou, París, 2014.
- Tschumi, Bernard. *Index Architecture*, The MIT Press, Cambridge, 2003.
- Tschumi, Bernard, *Questions of Space*, Architectural Association, Londres, 1990.
- Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge, 1996.
- Tupitsyn, Margarita. *El Lissitzky- Beyond The Abstract Cabinet*. German Edition. Munich, 1999.
- Valery, Paul: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Visor, Madrid 1997.
- Van de Ven, Cornelis, *Space in architecture*, Van Gorcum, Maastrich, 1987.
- Van Doesbourg, Theo, *Principios de un nuevo arte plástico y otros escritos*, COAAT de Murcia. Murcia, 1985.
- Van Doesburg, Theo. *Constructor of the New Life*. Kröller-Muller Stichting. Otterlo, 1994
- Van Eyck, Aldo, *Architectural Design 12*, vol XXXII, diciembre 1962.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. GG, Barcelona 1978.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y Pensamiento en la Antigua Grecia*, Ariel Filosofía, Barcelona 1993.
- Vidler, Anthony, *Historias del presente inmediato*, GG, Barcelona, 2011.
- Vidler, Anthony, *Warped Space*, The MIT Press, Cambridge, 2001.
- Von Moos, Stanislaus. *Le Corbusier*. Editorial Lumen. Barcelona, 1994.
- Von Moos, Stanislaus, *Elements of Synthesis*. Lumen, Barcelona 1977.
- Warnock, Mary. *La Imaginación*. Fondo De Cultura Económica. México D.F., 1981.
- Wingler, Hans Martin, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. GG, barcelona 1980.
- Wittgenstein, Ludwig: *Observaciones sobre los colores*. Ed. Paidós e Instituto de Investigaciones Filosóficas y unam, Madrid 1994.
- Wölfflin, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa Calpe, Madrid 1997.
- Worringer, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica, México 1997.
- Wright, Frank Lloyd, *Arquitectura Moderna*, Espasa Libros, Madrid, 2010.
- Wright, Frank Lloyd: *Autobiografía*. El Croquis Editorial, Madrid 1998.
- Zevi, Bruno: *Architecture as Space*, Horizon Press, New York, 1957.
- Zumthor, Peter: *Thinking Architecture*. Lars Muller Publishers, Baden (Suiza) 1998.

Compuesto en tipos Akidenz-Grotesk BQ Light, Akidenz-Grotesk BQ Super y Tribute
en Madrid durante el mes de enero de 2016