

Villa Stein. Los dibujos de Le Corbusier

Aurora Fernández Rodríguez
Universidad Politécnica de Madrid

Esta ponencia pretende poner en evidencia el influjo de la pintura y del dibujo en la primera época de Le Corbusier en la consolidación de su lenguaje arquitectónico. La resolución del programa, organización y función en la arquitectura doméstica de Le Corbusier estaría íntimamente ligada a la concepción de espacio que investigaba en su pintura. A través del estudio de su pintura en su composición, geometría y coloración se verá como se relaciona con los problemas de su arquitectura.

En este análisis, se toma como ejemplo construido, villa Stein, en Garches. Así la aproximación a su pintura se realiza a través de la obra construida y no, con las primeras versiones que aunque más intencionadas, no tienen el carácter de objeto terminado¹.

Se compone de dos partes; la primera parte viene a ser una interpretación libre que, tomando como punto de partida Villa Stein, se ha intentado llegar a una posible pintura atribuible a Le Corbusier correspondiente a la época de esta casa, alrededor de 1927. La segunda pretende argumentar los dibujos que se han hecho en la primera parte a través del estudio de los elementos de su pintura.

Esto trae consigo, que se analice, verdaderamente, hasta qué punto se ha llegado a esta aproximación; o en todo caso, si la experiencia del dibujo ha corroborado las ideas teóricas que se han desarrollado aquí.

Le Corbusier empezó a pintar regularmente en el año 1918, trabajando para Ozenfant, bajo las influencias del cubismo².

Los temas principales en sus primeros cua-

dro y dibujos fueron sobre todo los objetos cubistas de aquella época; botellas, vasos, platos, guitarras..., naturalezas muertas en general. Hasta 1928 no introduce el color negro en su pintura, ni tampoco la figura humana, que luego será uno de sus principales temas. La interpretación poética de la naturaleza no llegará hasta entrados los años «30», paisajes con luna, mar o cielo.

Las ideas que manejaba sobre la tela eran la ordenación de figuras y objetos y sus contornos (Figura-Forma). La expresión de la silueta de las figuras determinaba la armonía fundamental de la composición en el lienzo. Utilizaba el contorno para explicar la idea del objeto en sí mismo, y el cambio de punto de vista de las figuras, percibía el fragmento de los objetos representados. El recolocaba los objetos en la tela evocando con ellos una idea de espacio dentro del formato, como una caja cerrada de restos, haciéndonos suponer un espacio profundo entre los espacios restantes de los contornos de las figuras y la yuxtaposición de las propias figuras, controlando las aberturas del espacio dentro la caja. Estas aberturas, nos configuran el espacio entre el cuadro y el espectador, el aire; son las que nos permiten relacionar con el espacio exterior los objetos representados en el cuadro. Es dentro de este espacio, donde colocaba sus variados elementos, dando a entender la existencia de espacio, por la superposición de una cosa sobre las otras. Estamos hablando aquí de dos tipos de espacios; uno que es el producto de la superposición y yuxtaposición de los objetos o fragmentos de los objetos, espacio interior, definido por la forma; y el otro, un espacio

interior, definido por la forma; y el otro, un espacio más general, que proyecta hacia el exterior los objetos representados y establece una relación entre espectador-objeto y espacio exterior. Estos dos tipos de espacio son una constante en la pintura de Le Corbusier lo que le permite relacionar cada elemento con el espacio exterior directamente, sin tener que entender la totalidad. En la pintura de Le Corbusier, al igual que cualquier pintor cubista, el problema es más de presentar el espacio que la temática del cuadro.

Le Corbusier presenta la proyección de sus objetos como si cada uno de ellos fuese una perspectiva no cambiante, un punto de vista fijo y congelado. Al fomentar un ángulo de visión, genera un problema de frontalidad en la representación de las figuras. La frontalidad de las figuras fue muy importante para Jeanneret y Ozenfant. Se preocuparon de matizar la sección perpendicular de los planos de botellas, vasos e instrumentos musicales a través de las líneas de contorno (Sección-Contorno) y utilizar los ritmos desencadenados por los contornos para envolver la composición como si de un claustro se tratase. En las pinturas de Le Corbusier el poder expresivo de cada elemento, destaca independientemente de la globalidad del cuadro e incluso, se establece una relación espacial entre el espacio del espectador y el del propio objeto.

En el período de 1925 de la pintura de Le Corbusier pasa de la presentación axonométrica del volumen a la representación de la sección. Esta sección transversal de las figuras, por superposición de otros perfiles, provoca unas figuras nuevas sorprendentes, a menudo, coloreadas en tonos vivos. Los contornos no sólo son las formas que perfilan a los objetos, sino que se convierten por ellos mismos, en un autónomo vocabulario de formas. El contorno gana a la expresión del volumen. La figura viene definida por el contorno y no por el volumen que ocupa y cada contorno crea al mismo tiempo idea de espacio en su relación con los otros contornos; donde forma y espacio están representados conjuntamente. La búsqueda de forma se realiza a través de la sección y estas formas generan espacio. La forma toma un valor independiente al igual que cada espacio por lo que el cuadro se compone de piezas autónomas que conforman espacios autónomos. La descomposición de las figuras se va prefijando a medida que su contorno se convierte en su definición. Y este contorno también toma valor por sí mismo, desprendiéndose de la esencia de los objetos.

Estas formas autónomas nos recuerdan estructuras de la naturaleza y el paisaje. También podrían representar la disposición espacial y la organización plástica de una casa o de una ciudad; pero no es después de 1925, cuando Le Corbusier toma interés por otras formas directamente cogidas de la naturaleza como árboles, huesos, conchas y por último, la figura humana.

Se podría hablar aquí, de los conceptos desplazados en el sentido que Alam Colquhoun ha estudiado tan brillantemente. El dibujo apoya la esencia de la cita mientras que el color sólo rellena el fondo.

En los últimos trabajos de los cubistas puristas, la construcción gráfica de la estructura y el fondo de color se ejecutan separadamente. La coloración se convierte en un sistema independiente de formas, rigiéndose por sus propias leyes y en dialéctica con las líneas de dibujo.

La primacía del dibujo sobre la coloración es evidente, cuando se comparan diferentes versiones coloreadas de un mismo cuadro. Tenemos muchos ejemplos de esta primera época de Le Corbusier que corroboran esta visión, «Guitarra vertical» primera versión, «Guitarra vertical» segunda versión, «Botella de vino rojo», «Botella de vino naranja» de 1922. Para él, el color se convierte en algo simbólico, el verde, el rojo, el amarillo, el negro, el marrón..., que no genera ni espacio ni forma, sólo un orden de entendimiento de los fragmentos en su pintura. El color en su arquitectura, se utilizará para definir circulaciones, espacios principales, secundarios, servidores, abiertos. Y dentro del cuadro serán la decoración de los propios volúmenes representados, un accesorio del espacio.

Si queremos comparar la metodología entre Picasso y Le Corbusier en pintura existe un gran contraste, entre ellos:

Para Picasso la pintura es el resultado de la descomposición: «Yo, primero, hago una pintura y la destruyo si veo en ella algo que se ha fijado con anterioridad; mientras que si trabajo directamente sobre el tema me muevo en concordancia con mis pensamientos». En el manifiesto purista, Le Corbusier, escribía: «La forma es preeminente mientras que el color es uno de los accesorios».

Es importante, el uso de papeles transparentes en Le Corbusier, para calcar del original lo que él consideraba primario. Esto le permitía retrazar paso a paso las líneas importantes acordes a su pensamiento. El contorno se hace decisivo en su proceso. En este camino, de ir limpiando la forma de

lo poco importante y superfluo, se busca un grado de pureza y perfección máxima, en donde la creación de formas se hace lo más importante en la definición de espacio.

Siempre trabajaba desde el motivo, teniendo un control tremendo de lo que escogía en su mirada, siempre claro el objeto, teniendo una presencia autónoma en su propio contenedor (relación motivo-contenedor). Esto será el punto de contacto entre la naturaleza y la estructura del pensamiento humano (Sensación-Idea). El hombre no sólo entendería la naturaleza según Le Corbusier, mediante la geometría, sino también desde la reinterpretación poética de la naturaleza (forma). La forma viene apoyada por la geometría. La geometría en su representación en el plano-cuadro genera el ritmo, que se genera con la repetición de una estructura geométrica. La división del rectángulo en dos cuadrados. La alternancia de ritmos se realiza a través de las divisiones en tres o cuatro con la alternancia de ritmos. Los desplazamientos de los ejes verticales en horizontal o a cuarenta y cinco grados genera una idea de movimiento. La simetría de las figuras se acentúa por ejemplo colocando un pequeño elemento en su línea central, o eje del cuadro.

En sus edificios entre 1918-19 parece que se evidencia su manía por una precisión geométrica de las formas tan puras, como casi, las pinturas puristas, desprovistas de sustancia.

Las pinturas puristas, que Le Corbusier y Ozefant imaginaban, planteaban una postura más arquitectónica y casi académica frente a la postura convencional, hacia la simultaneidad de puntos de vista inventados por los cubistas. En estas pinturas, la superposición de la planta y del alzado en una relación casi ortográfica y normativa explicaría la dinamicidad de la forma y el movimiento y sustituiría la composición fragmentada y rotacional de los cubistas. Estas pinturas puristas serían dependientes de los tres ejes cartesianos (X, Y, Z).

El sistema de sus dibujos utiliza su meticulosa trama, «Los trazados reguladores». En donde los objetos raros se combinan con los más familiares y domésticos siguiendo un movimiento, compartiendo e intercambiándose contornos y coloreando en tonos de transparencia acaramelada los espacios intersticiales. Estos trazados sirven para el entendimiento global de la composición del cuadro, de tal forma, que si algún elemento de los que compone la totalidad es modificado, la totalidad de los elementos cambia. También esta trama relaciona la escala del hombre y sus espacios con los espacios existentes

dentro del cuadro.

En el libro de Le Corbusier y Ozefant sobre pintura moderna decían: «La virtud peculiar de estar estandarizado es la ser próximamente asociado con el hombre y con su misma escala. Los objetos sirven al hombre para ser sus dedos o sus extremidades».

El desarrollo del arte de Le Corbusier comprende en general su proceso de pensamiento; en el que para él, la pintura moderna, a la que él llama la «óptica moderna», comprende todos sus elementos.

«La absorción del pasado y la sumisión de las leyes de la geometría, la confrontación del cubismo, la comprensión de la máquina y lo natural y lo humano está íntimamente relacionado con el comportamiento humano».

La pintura cubista aspira a la precisión funcional con la precisión geométrica.

La pintura abstracta que se genera de su pintura da a la casa Citrohan, la expresión formal más consciente, a través del hombre y el exterior.

La meta de la purificación de las estructuras gráficas es el «Disegno».

Las consecuencias de su ligero «desprecio» por la naturaleza de los materiales; al contrario de otros colegas arquitectos, como Mies van der Rohe o Frank LL. Wright, por forma; hace que la mayoría de sus edificios entre 1920-30 estén tan mal conservados. Esto parece que al propio Corbusier nunca le importó demasiado; desde el momento que sus objetos permanecían intactos y la idea de forma pura esa conservada en sus fotografías y publicaciones de sus obras. Sus libros nos ponen de manifiesto el control que tenía en su manera de enseñar sus producciones, dándole mucha importancia a la tipografía y fotografía. La mayoría de sus libros fueron publicados bajo su inspección personal y los fotógrafos especialmente elegidos. El creía que el envejecimiento de sus obras no se producía cuando las placas de la imprenta gravaban las formas tal y como habían sido pensadas, donde la impresión del color no era importante³.

El siempre marcaba la diferencia entre dibujo y color e idea y forma en el sentido más platónico.

La concepción de arte para Le Corbusier combina dos sentimientos en conflicto: el deseo de capturar de una forma naif y espontánea el todo de la vida y por otra parte se esfuerza en establecer un lenguaje simbólico, accesible; que evocase unas sensaciones elementales y universales al mismo tiempo. De alguna manera esto se podría relacionar con lo que intenta un fotógrafo con una máquina de

fotos, a través de elementos puramente cotidianos marca un lenguaje de símbolos, plasmados en imágenes, que nos impactan.

Ahora es el momento de desarrollar el carácter de la Villa Stein siguiendo las ideas anteriormente expuestas, pero particularizadas a esta casa.

La villa está concebida como un prisma puro singular colocado dentro de un solar, en el que se han practicado al prisma, aperturas hacia el interior. Le Corbusier clasifica esta casa en su segundo punto de los cuatro que plantea. De ella dice, «Muy difícil. Satisfacción del espíritu». Tiene una alternancia de ritmo, uno doble y otro sencillito, en intervalos de espacio leídos desde el frente al fondo, enseñando una distribución tripartita de líneas de soporte recordando a sus famosos trazados reguladores de sus pinturas. Como Collin Rowe ya ha dicho, esta distribución evoca los arquetipos históricos. La existencia de un plano noble, la planta superior a la baja, y segunda planta, también divide en tres el alzado.

Pero la crítica de Le Corbusier a la villa clásica es la colocación de la cocina en este plano noble, cosa que para una tipología clásica sería imposible de considerar. A Le Corbusier parece darle igual de importancia a todos los espacios de la casa. Cada función viene representada por un espacio resultado de interconexión espacios y funciones que se solapan tanto en horizontal como en vertical. Esto también se manifiesta en el entendimiento de los muros como una serie de tiras horizontales que tienen igual de interés en su centro que en sus extremos y en la equidistancia que se establece entre suelo y techo por la igual superficie de vetana que de muro, por lo que le lleva a la igual importancia de todas las partes dentro del volumen en que se desarrollan. La función de cada espacio en particular no es importante sólo la función de la totalidad del espacio que es la de habitar, como algo global. En sus cuadros entiende las figuras como proyecciones independientes las unas de las otras. La casa, en cierto modo, es entendida como un universo, una pintura, un lienzo, donde el hombre mora y realiza todas las funciones, que al tener la misma importancia todas ellas son independientes y aparecen en la casa como en sus cuadros como perfiles de figuras que hacen entender un espacio, controlado por sus aberturas hacia la naturaleza. Y es en esas aberturas, donde el hombre se conecta con la naturaleza más próxima, que al estar ordenada se hace comprensible.

El sistema arquitectónico de construcción, estructura, programas, e integración de los materia-

les, forma y estética son insolubles del todo, transfiriendo su interés en cualquier punto de la casa. Le Corbusier escribió acerca de los elementos formales del diseño: «Je vous rapèlle a plan paralysé de la maison de pierre et ceci a quoi nous sommes arrivés avec la maison de fer on ciment armé. Plan libre, façade libre, ossature independent, fenetre an longueur on pan de verre, pilotis, toit jardin et l'intérieur muni de cassiers et debarrassé de l'encombrement des meubles».

El movimiento transversal que posee la casa, el cual está animado por los vacíos centrales del final del muro, le conceden una máscara de simplicidad que esconde una variedad de espacios y fragmentos, entendidos como resultado de intersección de los muros contra las formas de las participaciones interiores no portantes.

Stein en Garches está compuesta de un número de superpuestas casas citrohans, cada una de ellas completa con un módulo estructural ancho y estrecho y cada una con sus propias circulaciones verticales. La perforación del suelo da un cierto movimiento vertical al espacio desde el exterior. Las superficies que se remeten en planta baja vuelven a ser definidas sobre el techo. El alzado también está compuesto por franjas horizontales en los que se definen muy bien sus bordes.

Se podría entender la planta de Villa Stein de dos maneras diferentes. Primero, por las leyes geométricas, los trazados reguladores, que colocan la estructura portante en la planta, de hecho Le Corbusier se ha esforzado mediante unos trazados reguladores de el ratio de la sección áurea en sus alzados, $A:B = B:(A+B)$. A esta estructura portante yuxtapone las funciones que la máquina tiene que desarrollar sobre planos diferentes, intentando enseñar el volumen de la casa como un todo, siguiendo el principio de transparencia del que nos habla Collin Rowe.

La otra manera de entendimiento sería preguntándonos dónde están los objetos-motivo sobre la planta. De cómo, por ejemplo, los objetos técnicos de la casa; como la bañera, los lavamanos, los lucernarios, las escaleras, los montaplanos..., juegan en la planta libre para el entendimiento de espacio y ritmo generado recorridos por traslación y simetrías. Su colocación marca puntos aislados en planta, como vemos en sus dibujos y pinturas de dados, guitarras y jarrones.

Las formas curvilíneas del baño ayudan en el movimiento que se desarrolla en el interior en dirección exterior. Y sin embargo la naturaleza exterior

es traída dentro de esa experiencia arquitectónica. La relación forma exterior con forma de su pintura se traslada a la expresión plana de su arquitectura como por ejemplo, en sus terrazas, expresión de las aperturas de espacio, tanto en su representación vertical (alzado) como horizontal (planta). Estas aperturas quedan congeladas en un punto de vista frontal, en la manera que tiene Le Corbusier de enseñarnos la casa. Le Corbusier estaba interesado no en la naturaleza individual de un edificio sino en la cualidad pura de su forma. Stein pertenece a su segundo tipo como antes hemos dicho pero éste añade mayor equivalencia al lenguaje de sus cuadros en su forma cerrada. También existe aquí una traslación académica sobre los tres ejes de los motivos siguiendo una norma prefijada de división en tres de sus piezas fundamentales y organizándose alrededor de un espacio central que se va trasladando como si de un cuadro se tratase, girando sobre sus ejes principales.

BIBLIOGRAFIA

- R. BANHAM, *The New Brutalism*, Arch. Press, 1966.
 R. BARTHES, *La chambre claire*, Gallimard, 1980.
 R. BARTHES, *The responsibility of forms*, New York, Hill and Wang, 1985.
 R. BECHERER, *Chancing it in the architecture of Surrealist mise-en-scene*, Modulus 18, 1987.
 T. BENTON, *The sacred and search for myths, Le Corbusier, architect of the century*, London, 1987.
 C. BERET, «Le Corbusier héros positif», *Art press* 121, enero 1988.
 CHATEAUBRIAND, *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine (1804) Gautier*, Geneve, 1951.

- A. CORBOZ, *Peinture Militante et architecture révolutionnaire: à propos du thème du tunnel chez H. Robert*, München, FinK, 1967.
 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, 1923.
 LE CORBUSIER, *Une maison, un palais*, Paris, 1928.
 LE CORBUSIER, *Air craft*, London, 1935.
 LE CORBUSIER, *Poésie sur Alger*, Paris, 1950.
 LE CORBUSIER, *Modulor II*, Paris, 1955.
 LE CORBUSIER, *Poème de l'angle droit*, Paris, 1955.
 LE CORBUSIER, *Le voyage d'Orient*, Paris, 1966.
 DIDEROT, *Salon de 1767*, O.C. Club Français.
 J. FRAMER, «Battered bunkers», *Architectural review*, enero 1987.
 W. HAZLLITT, *Why distant object please (1821)*, Selected Writings, 1970.
 P. JUNOD, *Future in the past*, Oppositions 26.
 R. MOORE, *Le Corbusier and the «mecanique spirituelle»: an investigation into Le Corbusier's architectural symbolism and its background in Beaux-Arts «desin»*: Tesis, Columbia University, 1979.
 S. VON MOOS, *Les femmes d'Alger, Le Corbusier et la Méditerranée*, Marseille, 1987.
 R. MORTIER, *La poétique des ruines en France*, Geneve, Droz, 1974.

NOTAS

- 1 Villa Stein actualmente ha sido dividida en varios apartamentos por lo que no conserva sus particiones interiores, únicamente uno de los apartamentos de la planta baja ha querido volver a redistribuir como lo hizo originalmente Le Corbusier.
- 2 Le Corbusier siguió pintando hasta el final de su vida.
- 3 Le Corbusier tenía mucho cuidado en la elección de los fotógrafos para sus libros y publicaciones. En la mayoría de ellas utiliza formato en blanco y negro a pesar de la existencia del formato en color.