

La irrupción de las sombras.

El origen se yergue en el flujo del
devenir como un remolino... su ritmo es
evidente sólo para la doble mirada.
Walter Benjamin.

CAPÍTULO 4.

Durante la primera mitad del siglo XX las vanguardias plásticas esbozaron un espacio que constituía una topología de incipiente instalación liminar. La intensificación de la experiencia óptica de esta nueva geografía, así como su dominio fenomenológico, no emanaría de los postulados positivistas y absolutos preconizados por la Ilustración; sino que, coincidente con la situación de entre-mundos (Zwischenwelt) enunciada por Novalis, emanaba de la insólita irrupción de las sombras, lo ilimitado, lo no concreto y lo informe, en el ámbito de la representación. Una paradoja operativa que afrontó el proyecto moderno partiendo de que el caos debía resplandecer en el poema; dualidad en la que las creaciones artísticas basan su fascinación, ostentando una suspensión en la que lo bello, según Rilke, sería el comienzo de lo terrible que todavía se podría soportar. Lo que las concepciones limitativas de lo Bello, elaboradas en el Renacimiento y asumidas por la Ilustración, no se planteaban¹.

La consciencia crítica, en el arte moderno, inhibía la posible instalación en ese precario equilibrio, ante la incertidumbre de apuntar al fraude o aspirar a un imposible. Benjamin señala que la solución, más que armarse como experiencia profunda (Erfahrung), se conformaría desde una vivencia (Erlebnis). Algo que se había experimentado en el teatro del mundo que construyó el Barroco y que estuvo, a su vez, subyacente en las concepciones positivas de lo infinito que, desde la idea de lo Divino de San Agustín, habían ido adentrándose en lo insondable.

1 Para el pensamiento clásico lo ilimitado, lo informe, lo terrible se traducían en la aparición de lo siniestro, categoría opuesta de lo bello. Aún para Schelling... "Lo siniestro (das Unheimliche) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado".



1. J.M. WILLIAM TURNER
Rain, Steam, Speed. 1800.
Oleo sobre lienzo, 90,8x121,9. National Gallery.
Londres

1.

El Barroco, al confrontar el concepto renacentista de lo bello –“presentación sensible en términos de medida y limitación”²– exploró el ámbito de todo aquello que implicara o sugiriese desproporción, desorden, infinitud o caos y que había sido desterrado. Su mayor logro fue dejar de entender a lo infinito como el sinónimo griego de imperfección. En cambio, la experiencia ilustrada supuso el eclipse de lo informe, velado por una construcción positivista del Tiempo. El proyecto moderno, en sus formulaciones iniciales, sería todavía, en la forma en que Goethe lo concibiera, un simbolismo de la huida del alma desde lo limitado, hacia lo ilimitado mítico, donde la muerte vela su horror.

Determinadas construcciones post–barrocas también dejaron entrever el valor de lo efímero, de la discontinuidad de la vida, de la fragmentación del sujeto y de la aceleración de la historia³. En ellas, como en el drama barroco, de la contemplación de lo calcinado por la muerte y el tiempo, podría brotar una necesidad de redención, como noción subyacente de lo sensible. Lo que, al plasmar lo informe y lo infinito de manera asimilable por el observador⁴, traslucían los cuadros de Turner (il. 1) y aparecía en la reflexión sobre lo sublime, donde Kant vislumbró una sensación ambigua de dolor y placer que transcendía lo bello⁵.

Habermas fija el principio de lo moderno en el soterrado enamoramiento de las sombras que se desvela

- 2 TRIAS, Eugenio. [1982]. Lo bello y lo siniestro. 2ª Edic. Nº 81. Ariel: Barcelona (1992). P. 19.
- 3 Como en las construcciones de El Lissitzky, László Moholy–Nagy y Max Ernst. Véase a propósito CORBACHO, Roger. (1998). Formulación del problema de la percepción Espacio/Tiempo en el arte de vanguardia. Trabajo de ascenso para optar al grado de Profesor Agregado de la Universidad Simón Bolívar.
- 4 Sobre la irrupción de lo terrible en los cuadros de Turner y las reacciones que despertaba en los observadores, ver TRIAS, Eugenio. (1992) Op. Cit.
- 5 Si bien los platónicos y neoplatónicos concebían la belleza en una pura esencia luminosa y espiritual, parten de la idea grecorromana que la vincula a armonía y justa proporción, lo cual limita el concepto a un simple precepto formal.

en el concepto de lo sublime, entendido como la interiorización de los fenómenos externos al sujeto que se produjo en la Ilustración⁶. La obra de Habermas traspasa el límite que ciñe a lo sublime como la imposibilidad del espacio y del tiempo accesibles.

“El arte sólo abre el acceso a lo dionisiaco al precio del éxtasis, al precio de una dolorosa desdiferenciación, de la pérdida de los límites individuales, de la fusión de la naturaleza amorfa, tanto dentro del individuo como fuera”⁷.

El doble rostro de Jano.

6 A propósito Habermas señala que: “Lo que Nietzsche llama «fenómeno estético» se revela en el descentrado trato consigo mismo de una subjetividad liberada de las convenciones cotidianas de la percepción y de la acción. Sólo cuando el sujeto se pierde, cuando se mueve a la deriva de las experiencias pragmáticas que hace en los esquemas habituales de espacio y tiempo, se ve afectado por el choque de lo súbito, ve cumplida la «añoranza de verdadera presencia» (Octavio Paz)”; HABERMAS, Jürgen (1993) *El discurso filosófico de la modernidad*. del capítulo 4º: “Entrada en la postmodernidad: Nietzsche como plataforma giratoria”. Trad. Jiménez Redondo, M. Taurus: Madrid. Trias considera el concepto de lo sublime como “la más sólida sustentación del nuevo sentimiento de la naturaleza y del paisaje que se dió en ese siglo de las luces”; TRIAS, Eugenio. (1992). Op. Cit. P. 23

7 HABERMAS, J. (1993) *Ibidem*.

8 Las transformaciones en la concepción y la construcción del objeto arquitectónico, operadas por la vanguardia desde los años Veinte, cónsonas con las exploraciones de las artes plásticas, buscaron desmontar el esquema de representaciones renacentista, incapaces de expresar el nuevo sistema de relaciones espacio-temporales que se venía articulando. La disolución de los límites contentivos, como se ha visto en la primera parte de este trabajo, comportó el descubrimiento de una geografía liminar; una nueva topología de difícil aprehensión y sin embargo, especulativamente apta para ser habitada. La exploración positiva del nuevo espacio arquitectónico se llevó a cabo utilizando como herramientas la macla y la colisión entre sus componentes, como medio para producir aquella tensión que operase contra lo cerrado y lo definido.

Baudelaire, Marx y Nietzsche, entre otros, operaron desde formas expresivas que se oponían a las categorías excluyentes de la filosofía convencional, declarando desde el inicio la debilidad del proyecto ilustrado. La modernidad fue asimilando con titubeos⁸ la dualidad del rostro de Jano de las manifestaciones artísticas, desde su instalación, cuando anuncia la fluidificación de lo real (aún sobre bases contradictorias), hasta la vanguardia que asumía la necesidad de adoptar formas discursivas que no temiesen a la dicotomía.

Benjamin, rozando el spleen de Baudelaire y en sintonía con él –para quien sólo del mal nacerían las flores– enunció esta dualidad al mismo tiempo que la exploraba como estrategia discursiva. Un hacer que se situó en la frontera entre la esperanza positiva (tal como la articuló Ernst Bloch) y la acidia medieval. Su trabajo filosófico es una operación liminar armada en una construcción más narrativa que sistémica, en la que busca asir una realidad presentada como mosaico al estar constituida por fragmentos. Los mismos que Ruskin tomaba en cuenta en su diletantismo visual y que, por otra parte, habían sido observados por el perverso mirón poetizado de *Las flores del mal*. Fragmentos que, en última instancia, habrán de leerse cada uno como parte a ser integrada en una complejidad

significante y cuya única entidad será la alegoría.

“Mientras en el símbolo, como la transfiguración de la caducidad que huye, se revela el rostro transfigurado de la naturaleza a la luz de la redención, en la alegoría se propone a los ojos del espectador la facies hipocrática de la historia como un petrificado paisaje primordial”⁹.

En ese umbral del espectro de lo que es y de lo que trasciende se instala la arquitectura, entendida como una particular construcción espacio-temporal del arte que se materializa como mediación entre Cosmos y Caos. De eludirse la visión fragmentaria, la significación del discurso espacial resulta insondable por ser un ámbito de múltiples posibilidades y su lenguaje deviene inaprehensible, en tanto que es lugar de todas las formas. La arquitectura configura así una representación liminar del mundo articulada a partir de operaciones mnemotécnicas, que permiten habitarlo como reconstrucción artificiosa desde una intensificación de la experiencia. Esta representación, consecuencia de una pretensión de dominio de la naturaleza binaria de lo real, se basa en la organización del espacio por medio de divisiones elaboradas por el sujeto que lo percibe, proyectadas desde su propia posición como perceptor ante el mundo¹⁰

Desde el modelo perspectivo formulado en el Renacimiento, aunque podría decirse con propiedad que el proceso habría comenzado mucho antes, se había producido una sistemática detección de nuevas dimensiones en el hecho espacial, entendido ya como reconstrucción consciente. La Ilustración, partiendo de una realidad que se representaba enmarcada en un cono perspectivo (emanado del sujeto) y cuya geometría visual venía dada por el sistema monocular de la perspectiva, asignó a cada situación sus dos sentidos posibles, desde o hacia el foco perceptor e identificó seis puntos para definir la posición. De ellos indujo un séptimo: el centro, cuya consistencia será asumida plenamente en el Romanticismo, como reacción a lo que consideraba devaneos pluricelulares del Barroco.

9 BENJAMIN, W. (1990) Op. Cit. P. 22

10 “Tomar posesión del espacio, es el primer gesto de lo viviente, de los hombres y de las bestias, de las plantas y de las nubes, es manifestación fundamental de equilibrio y de duración. La primera prueba de existencia es ocupar el espacio”, indica Le Corbusier en *L’espace indecible* (en: *Art*, nº hors-serie de *L’Architecture d’aujourd’hui*. París [1946, abril]. Versión en castellano: *El espacio indecible*. Trad. Alvarez, F. DC, nº 1: Barcelona (1998, septiembre). P. 46. Pero no es la simple ocupación lo que aquí interesa. Es la intelectualización de ese proceso, lo que lleva a formular los lineamientos de su representación; toda ocupación racional es, en definitiva, una reducción a un modelo, al margen de otras consideraciones semióticas y sígnicas que aquí no interesan. Al efecto son significativas las imágenes de la bitácora de trabajo del maestro cantero medieval Villard d’Honnecourt, hacia 1250, en las que buscaba reflejar aquello que veía en la catedral de Reims, que constituyen una incipiente aproximación a la “vista real” y un ejemplo de que los sistemas de representación y las convenciones estaban resultando limitadas para las necesidades expresivas.

Una construcción lógica que privilegiaba al sujeto y constituía la esencia de la topología cartesiana¹¹, articulando la visión clásica de la existencia que implica ubicarse en ese punto determinado para la asimilación del mundo.

La modernidad se enfrentó a la rigidez y pasividad de esta visión homocéntrica adoptando situaciones de relatividad, múltiples y simultáneas, generando un habitante que buscaba actuar desenvolviéndose en plena ejecución¹² en una nueva dimensión, la cuarta. Pero a lo relativo de la posición que, en sucesivos instantes, tomaría el observador, sucedió la imprevista circunstancia de descubrir que el observador era un sujeto más, junto a otros y en un mismo campo, inmerso en otras construcciones variables establecidas por otros observadores. Por ello, la superación del homocentrismo clásico supuso la aniquilación del sujeto, quien en el proceso de captación del mundo se había transformado en objeto. Una crisis generada en la vanguardia dentro de sí misma y que intentó superar, a partir del período de entreguerras, desde su propio topos.

Las señales que apuntarían al establecimiento de diferencias en el devenir de lo moderno entre los planteamientos iniciales y los posteriores a la guerra, residirían en la consideración de la actitud que adopta el observador para con el espacio, en el que se halla inmerso. Se manifestarían en el antagonismo entre el sentido de orientación que se pretendió en los inicios y el de posición, estructurado en la postguerra, cuando lo moderno pareciera ser ya una cuestión de modos. Sin embargo, la revisión que operó la modernidad tras el conflicto mundial, asumió paralelas dos actitudes. Por un lado se persistió en la visión positiva, progresista y cientificista de confianza ingenua en la razón y la ciencia; por otro, se abordó una actitud que estaría imbricada en una regresión de marcado carácter mitificador.

Se actuó entonces negando las contradicciones o ignorándolas, o bien rompiendo con el marco teórico referencial demostrando, desde el desengaño, descontento con los hechos para refugiarse en pasados

11 Recordemos, por un momento que la esencia del planteamiento estético de Klee es el punto. Verlo como "centro" no debe resultar difícil.

12 Benjamin denota una condición espacial similar en el Barroco. Las referencias son extensas, pero sirve de clave lo apuntado en su libro *El origen del drama barroco alemán* y lo desarrollado por Guilles Deleuze en *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*. Aquí se trabaja sobre aquellos aspectos más directamente relacionados con los conceptos habitables del lugar, como formulación de la relación binomial espacio/tiempo.

mitificados; precisamente todo contra lo cual luchaba denodadamente la modernidad como proyecto. Lo que aquí particularmente interesa, es que en ese momento histórico se percibió un espíritu embriagador en la mirada intensa, que reconoció a lo visual como un campo autónomo. Una doble cualidad de apertura, implícita en el sentido óptico de “lo infinitamente múltiple, por una parte y lo simultáneamente unificado, por otra”¹³.

La percepción del mundo se compondría, a partir de micropercepciones, inconscientes y oscuras, que juntas conformarían una macropercepción, consciente y diáfana, según lo vio Leibniz, distante con ello de la inducción física cartesiana en la que se basó la reflexión ilustrada. Lo propio de la percepción sería pulverizar el mundo desde deducciones hechas a partir de la edificación del cuerpo, aunque también espiritualizar ese polvo¹⁴. Recomponer lo real como consciencia posterior del mundo, sería la conformación de una relación homogénea entre las partes y el todo por la adición de partes heterogéneas. Al vértigo de las micropercepciones que se agolpan ante el sujeto, consciencia asumida en sus dos formas posibles de expresión, universal o individual, Leibniz lo denominó “mónada”¹⁵ y lo catalogó como una relación ordinario/relevante¹⁶ en la que se trasciende el automatismo psíquico implicado en la visión.

Desde esta percepción monadológica, la determinación del objeto vendría condicionada por la situación espacio-temporal particular propia del sujeto. Un relativismo del ser, entendido no como variación de la verdad según el sujeto, sino como la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto, que el Barroco asumió. Oponiéndose a la verticalidad hierática del sujeto-observador de la perspectiva italiana renacentista, el Barroco planteó las infinitas posibilidades de las cónicas resultantes por las inclinaciones del plano de cuadro¹⁷, que serían entendidas como “escenografías”, operando sobre el cono perspectivo mismo y cuyo resultado fue la variación del centro, motivada por su desplazamiento¹⁸. Será en este impulso barroco donde, según Benjamin¹⁹, la modernidad buscará instalarse

2. MARCEL DUCHAMP

Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.
1946-1966. Exterior. Madera, ladrillo y otros materiales
Museo de Filadelfia

- 13 KRAUSS, R. (1996). The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myth. Versión en castellano: La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Trad. Adolfo Gómez Cedillo. Alianza: Madrid.. P. 16
- 14 TARDE, Gabriel. (1984) *Monadologie et sociologie. Essais et mélanges sociologique*. Ed. Maloine: París. P. 335
- 15 Tomado de los neoplatónicos quienes lo utilizaban para designar el estado de lo Uno: la unidad en la medida en que envuelve una multiplicidad y en que esta desarrolla lo Uno. Leibniz define el espacio barroco como el lugar de un pliegue que se repliega sobre sí mismo infinitamente. así, la acción de la mónada sería la de explicar-implicar-complicar.
- 16 Una percepción consciente se produciría así cuando dos parte heterogéneas, por lo menos, entran en una relación diferencial que determina la relación singular. Supongamos –y es el ejemplo que plantea Deleuze– el color verde. Por supuesto que los colores amarillos y azul pueden ser percibido cada uno por separado, pero si su percepción individuada desaparece a fuerza de devenir infinitesimal, entre en una relación diferencial que determina el verde. Lo enigmático empieza cuando suponemos al amarillo –color primario–, fruto de otra relación diferencial de colores que se nos escapan.
- 17 La figuras resultantes de estas intersecciones son: paraboloides, elipsoides y ovoides, curvas que no son apreciables a simple vista en la naturaleza.
- 18 “Sin duda, el error de Descartes, que volveremos a encontrar en dominios diferentes, es haber creído que la distinción real entre partes entrañaba la separabilidad: un fluido absoluto se define precisamente por la ausencia de coherencia o de cohesión, es decir, la separabilidad de las partes, que de hecho sólo conviene a una materia abstracta y pasiva. Según Leibniz, dos partes de materia realmente distintas pueden ser inseparables”. DELEUZE,

como experiencia fenomenológica de la mirada desde una perspectiva fragmentaria, fundamentando una alteridad subyacente de lo moderno.

Esta otra mirada había evolucionado a través de los atisbos de John Ruskin²⁰, planteados en *Modern Painters*, cuando reflexionó sobre lo perceptible en el arte y lo inherente a su coherencia estética. Fue allí donde otorgó cohesión y legitimidad a la posibilidad de desvelar el mundo desde relaciones abstractas de la percepción, reconociendo a lo visual como un campo autónomo y ampliando el espectro de la significación artística, como única forma objetiva de aprehender la nueva realidad.

La construcción alegórica *Etant Donnés*²¹ de Marcel Duchamp, pondría en evidencia las limitaciones de la óptica cartesiana. Este montaje, situado al fondo de un salón del Museo de Filadelfia, únicamente muestra al espectador un viejo portalón cerrado (il. 2)²² que guarece tras sí un ámbito inaccesible. Sólo la mirada del fisgón ilustrado se aventura a traspasar los casuales orificios²³, cayendo en una trampa que le envuelve y atrapa, como en los mejores *trompe l'œil*

G. (1989). *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Col. Critique. Les Edition de minuit: París. Versión en castellano: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Trad. Vázquez, J. y Larraceleta, U. Col. Paidós Studio, Básica. Paidós: Barcelona. P. 14.

- 19 Como indica Ana Lucas (1992) *El trasfondo Barroco de lo Moderno. Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin*. Cuadernos U.N.E.D.: Madrid. Habermas ni siquiera menciona a Benjamin en su reflexión sobre el origen y desarrollo de lo moderno. La omisión es significativa, pues el hecho de que Habermas señale que el espíritu y la disciplina de la modernidad estética adquieren sus claros contornos en la obra de Baudelaire, implica, por lo que se refiere a la historia de la filosofía, asumir y reconocer como válido el primer discurso teórico en que se toma conciencia de esto. Y tal discurso coincide con el benjaminiano". No obstante, Habermas fija en la Ilustración el origen de la modernidad, que para Benjamin estaría claramente en el Barroco.
- 20 A quien Mazzini atribuye "el espíritu más lúcido de Europa" y quien, sin embargo, escribió *Modern Painters*, señalado por Krauss como "uno de los tratados peor estructurados que jamás haya merecido el nombre de literatura". KRAUSS, Rosalind. (1996). *Op. Cit.* P. 13.
- 21 Resultado de un complejo montaje físico/visual, es una obra iniciada en 1946, aunque concluida y montada póstumamente en 1966.
- 22 Que Duchamp había adquirido en Cadaqués
- 23 Sartre dirá al respecto: "Es la vergüenza la que me revela la mirada del otro y a mí mismo en cuanto destinatario de esa mirada" SARTRE, J.P. [1943] *El Ser y la Nada. Ensayo de una ontología fenomenológica*. Del capítulo 4º: *La mirada*. 2ª reimposición. Alianza/Losada: México. (1989)





3. MARCEL DUCHAMP
Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.
1946-1966. Interior. Montaje de prensa mezclada,
242,5x178.
Museo de Filadelfia.
4. MARCEL DUCHAMP
Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.
1946-1966. Diagrama explicativo de la estructura
espacial de la obra realizado por Lyotard. En:
LYOTARD, J.F. (1977) Les TRANSformateurs
DUchamp.

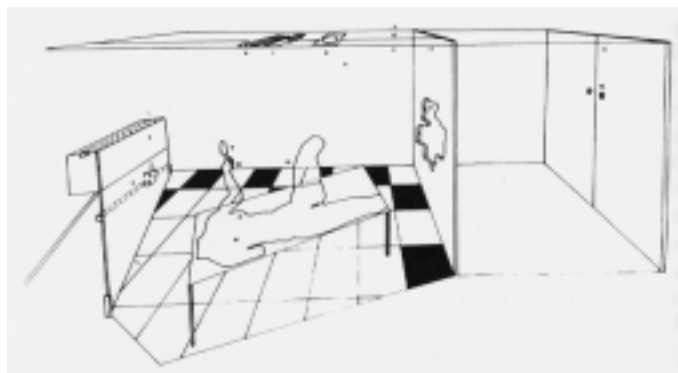
3.

barrocos (il. 3). No se está representando el devenir de un acontecimiento, sino la interrupción de un acto en la instantánea de su clausura. Duchamp exploró aquí los límites expresivos de la construcción del espacio surrealista, haciendo que el intérprete moderno fuese poco más que un voyeur²⁴.

La obra se basa en la perspectiva clásica pero, en una maliciosa literalidad, el plano del cuadro lo constituye un muro de ladrillos perforado por un vano pintoresco donde los puntos de mira y de fuga, cuya habitual naturaleza antimaterial responde a su condición de límites geométricos, toman cuerpo de una manera materialmente obscena (il. 4). El primero es un agujero practicado en la puerta, construcción metafórica de la inversión del cono visual practicada por Lacan²⁵. El segundo, es el orificio moralmente impenetrable de una "novia inmóvil" y abierta de piernas, como alegoría del "alcance" de la visión.

24 Lyotard desvela el intrincado mecanismo de re-presentación de esta mise en scène. Ver: LYOTARD, J. F. (1977). Les TRANSformateurs Duchamp. Galilée: París.

25 Lyotard lo denomina "dispositivo en espejo". LYOTARD, J. F. (1977). Op. Cit.



4.

Por medio de estas transmutaciones irónicas, la obra revela la consecuencia espacial que subyace en la substitución del concepto de "centro", como generador de relaciones geométricas o espaciales, por "puntos de vista". Un nuevo modelo óptico de la geometría pero también de la percepción, al que Deleuze entenderá como una verdad del relativismo por sobre la relatividad de la verdad. Le Corbusier lo había intentado definir en otros términos:

"Las perspectivas "a la italiana" nada pueden; es otra cosa lo que ocurre. A esta cosa se le ha bautizado cuarta dimensión y ¿por qué no? puesto que es subjetiva, de naturaleza incontestable pero indefinible, no euclidiana"²⁶.

El centro, punto de vista privilegiado en la composición, se había venido abandonando en la medida en que se iba asimilando la visión copernicana del universo; lo que supondría cambios fundamentales en la concepción de la estructuración y de la significación del arte. Al sentido "pedagógico"²⁷ del que se había revestido la obra conclusa, unívoca y cerrada del medioevo, como resultante de una concepción del cosmos entendido como jerarquía de órdenes claros y prefijados, se opuso el sentido de apertura y dinamismo barrocos, que iría dando cabida a la nueva filosofía de la impresión y la sensación. Un empirismo que se resolvió en una serie de percepciones aristotélicas de la realidad a través de la substancia.

Fue un surrealista nuevamente, Max Ernst, quien escenificó el vértigo que suponía la pérdida del

26 LE CORBUSIER. [1946, abril]. L'espace indecible. N° hors-serie: Art de L'architecture d'aujourd'hui. Versión en castellano: ALVAREZ, F. (1998, sept.) Dc, nº 1: Barcelona. (P. 55)

27 ECO, U. [1962]. Obra abierta. Opera aperta. Versión en castellano: Obra abierta. Trad. Roser Berdagué. 3ª ed. Ariel: Barcelona. P. 89



5.

5. MAX ERNST
A Little Girl Dreams of Taking the Veil. 1930
De: "Dans mon colombodrome". Collage

centro como referencia ante un universo en movimiento, construido como un espacio poblado de objetos en continuo devenir. En *A little Girl Dreams of Taking the Veil* de 1930 (il. 5), el personaje central es una mujer desesperada, atrapada en un quinetoscopio²⁸, máquina de efectos luminosos, que reproduce un movimiento conformado tan sólo por apariencias, tal como en el *Light-Prop* de Moholy-Nagy. Una consciencia del Tiempo que viene dada en realidades fraccionadas cuyo ritmo y cadencia construye y destruye la forma misma. Lo real, representado al margen por un ave que se fuga de la composición, no tiene cabida en este carrusel de convenciones.

En el nuevo espacio que se construyó en los años post-bélicos todos los puntos o partes aparecen dotados de similar importancia y nivel significativo; así el todo aspirará a dilatarse hasta el infinito, donde "cada ejecución explica, pero no agota; cada ejecución realiza la obra, pero todas son complementarias entre sí; cada ejecución, por último, nos da la obra de un modo completo y satisfactorio, pero al mismo tiempo nos la da incompleta"²⁹. A la mutabilidad operada en las construcciones que resultaban de la movilidad o relatividad del "punto de vista", se sumará la movilidad o relativismo operado sobre la construcción misma, lo que amplía los planteamientos barrocos. Como si al contemplarse un cuadro, sobre él convergiese una "doble mirada", como la definiera Benjamin³⁰. Una nueva construcción, armada por el observador, cuya relación con el mundo se manifiesta desde la alegoría epistemológica.

28 Llamado también Proyector praxinoscópico, como el de Reynaud, de 1882

29 ECO, U. [1962]. *Ibidem*

30 Eco traza la línea en los siguientes términos: de lo real a lo abstracto, de lo abstracto a lo posible. ECO. [1962]. *Ibidem*.

Para abarcar en una sola concepción expresiva estos postulados de las nuevas concreciones espacio/temporales, fue necesario dar cabida a lo indeterminado y a lo informe; conceptos que los suprematistas, cubistas y surrealistas, no experimentaron hápticamente al no asumirlos plenamente como experiencia posible, ceñidos como estaban aún a ciertas limitaciones operativas del concepto clásico de lo bello. Será Le Corbusier quien, aunque a finales de la década de los Cuarenta se afine “en un mundo que se transforma para acoger a una sociedad industrial que liquida sus existencias del primer momento, deseosa de reinstalarse para actuar, para sentir y para reinar”³¹, dejando entrever un revisionismo del debilitado pensamiento ilustrado, enunciará en 1946 la apertura donde se vislumbra el “campo de la posibilidad” de una alteridad espacial en la modernidad, cuya semiología definirá más tarde Eco³².

Le Corbusier: el ámbito tangible de la penumbra.

Acabada la Segunda Guerra Mundial, la necesidad impuesta tras la devastación implicaba el triunfo operativo, casi absoluto, del funcionalismo. Europa se reconstruiría con ideas que Le Corbusier había expuesto veinte años atrás³³. Sin embargo, exento de entusiasmo por aquello que le caracterizó en los años de entreguerras, Le Corbusier, casi excusándose, enuncia una búsqueda distinta:

“En las líneas que siguen se habla de alcanzar una perfección absoluta en la ocupación del espacio; de las nuevas ciudades enteramente preconcebidas, uno se eleva a problemas de plástica desinteresada, búsquedas que frisan más en lo sagrado que en lo frívolo, pero que en la incompreensión de estos tiempos, podrían ser amargamente tachadas de inadecuadas, hasta de insolentes”³⁴.

31 LE CORBUSIER. [1946, abril]. Op. Cit. P. 55

32 La noción de campo proviene de la física y supera al concepto tradicional de espacio al sobreentender una visión renovada de las relaciones de causa y efecto unívoco. Implican en cambio un ámbito de interacción de fuerzas o acontecimientos en una estructura más dinámica. Por otra parte, la posibilidad es una noción filosófica que supone el abandono de una visión estática y silogística del orden. Así el campo de la posibilidad se estructura como una “apertura a una plasticidad de decisiones personales y a una circunstancialidad e historicidad de valores”. ECO, U. [1962]. Op. Cit. P. 90.

33 Vincent Scully señala al respecto: “Sin embargo, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial el tono cambió. La guerra fue un periodo de desilusión para Le Corbusier. Sus venerados «empresarios» habían salido mal parados; la Villa Saboya fue tratada brutalmente y utilizada como granero. Quizá en parte por esta razón, él mismo se convirtió en «brutalista». Las Maisons Jaoul recogían el tema de la casa de fin de semana y lo dotaron de una masa verdaderamente imponente. Como si los hubiera hecho en un momento de pesoso enfado, las finas carpinterías industriales y las paredes enfoscadas de las obras anteriores se dejan de lado despiadadamente. Los materiales e imágenes de la era de la máquina, en los que en su momento tanto había insistido L. C., se entierran bajo un alud de ladrillo y hormigón”. En: A&V nº 9: Madrid. (1987). P. 20. Como señala Fernando Alvarez, a propósito de la traducción de este artículo y de la actitud del arquitecto tras la guerra: “Le Corbusier no oculta las contradicciones entre su búsqueda artística cada vez más solitaria y las necesidades solidarias del mundo a la salida del conflicto” -ALVAREZ, F. (1998, septiembre). No dejar solas a las sombras: algunos comentarios sobre L’espace indicible de Le Corbusier. Dc, nº 1: Barcelona. P. 57

34 LE CORBUSIER. [1946, abril]. Op. Cit. P. 9.

Estas palabras aparecieron publicadas en su artículo titulado *L'Espace Indicible*³⁵, cuya primera lectura resulta desconcertante si se le considera indiciario de alguna postura revisionista o aún si se le asume como formulación manifiesta de algún nuevo movimiento de la vanguardia. Pareciera ser, incluso, el signo de otra modernidad. La misma frase con la que comienza *Le Corbusier*, ostenta una indeterminación anteriormente inconcebible en el espíritu de lo moderno y se erige en una justificación, para dar las pautas de una nueva topología que será expuesta desde posiciones ambiguas.

“Ce texte doit être situé par le lecteur à sa juste place”³⁶.

La aparente renuencia de *Le Corbusier* a proseguir con la exploración del espacio de lo moderno que se venía realizando, implicaba en realidad la posibilidad cierta de una construcción alternativa. El mismo señaló que la disposición del espíritu que le embargaba en ese momento “abriría caminos a los hechos plásticos en brega directa con el espacio, capaces tal vez de conducir a lo indecible”³⁷. *Le Corbusier* despuntaba la posibilidad de considerar a las figuras expresivas de la modernidad, no ya como metáforas de una utopía irrealizable, sino como las operaciones alegóricas³⁸ de una apertura liminar, de la que ya había hablado *Benjamin*³⁹. Una consideración que llevaría implícita la superación de la óptica centralizadora y exacta del pensamiento Cartesiano, en la que se había instalado el siglo XX, para discurrir por una visión fragmentaria y en devenir, intrínseca del pensamiento leibniziano.

Los editores de uno de los primeros números publicados tras la Segunda Guerra Mundial de *L'architecture d'aujourd'hui*, en el que apareció el artículo de *Le Corbusier*, no dudaron en conferirle un papel protagónico. La portada del número especial fue diseñada por él y a él está dedicado un poema de *Pierre Guéguen*. En la sección de pintura aparece junto a *Picasso*, *Léger* y *Gris*. Su artículo figura en la sección de arquitectura, a pesar de que termine hablando de una estatuaría policroma...

6. LE CORBUSIER
Moscophore et une tapisserie de Fernand Léger.
Fotografía. (Del artículo *L'espace indicible*) 1946

35 Concretamente en el número del mes de abril del año 1946.

36 “Debe el lector situar este texto en su justo lugar”. *Le Corbusier*. [1946, abril] Op. Cit. P. 9.

37 LE CORBUSIER. [1946, abril]. *Ibidem*.

38 La alegoría, construcción hecha a partir de fragmentos de la totalidad que no suponen un ansia unificadora sino un continuo trasladar del sentido, extrae elementos de lo real privándolos de su función y, a diferencia de la metáfora, la relación que plantea se presenta aislada del contexto originario, sin pretender connotarlo. BÜRGER, Peter (1984). *Theory and History of Literature*. Vol. 4. University of Minnesota Press. P. 69.

39 Ver a propósito: PIALARA, M. (1991, marzo). *Memoria Histórica y Responsabilidad Común*. La Gaceta del Fondo de Cultura Económica: México. P. 31

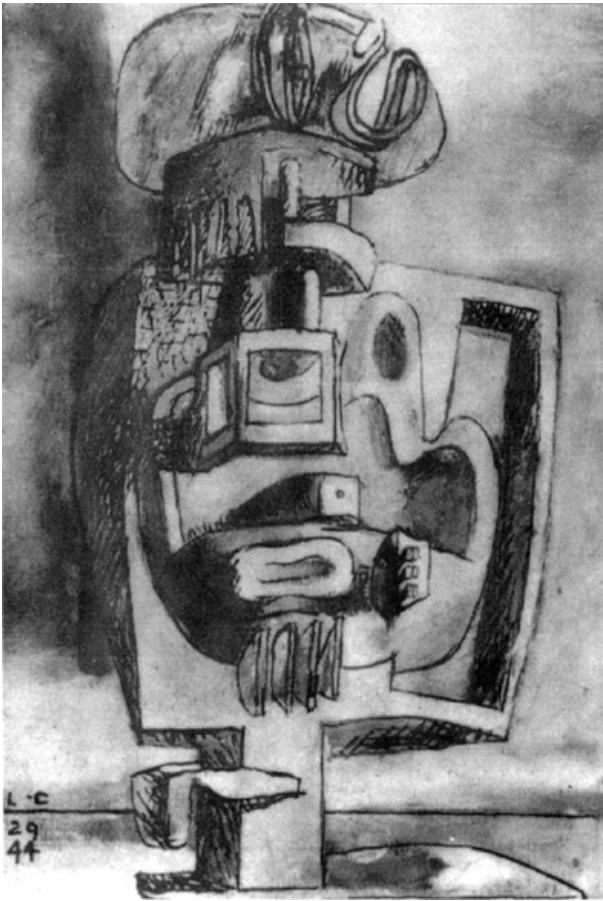
- 40 En realidad son dibujos esquemáticos, borradores de algo que podría ser. Están fechados en Ozón en 1944 y comprende un largo trabajo realizado desde el año 1944 en su refugio de los Pirineos mientras duró su exilio, pues su estudio de la rue de Sèvres había sido cerrado en 1940. La serie se titula Ubu, en alusión al personaje de Alfred Jarry.
- 41 Entre otros temas, reaparece el concepto de cuarta dimensión, bajo el siguiente enunciado: "La cuarta dimensión, parece ser el momento de evasión ilimitada, provocada por la consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos puestos en acción y por ellos maniobrada", son las palabras exactas bajo las que retoma el debate. Le Corbusier retoma, de alguna manera, las consideraciones que al respecto formulara el poeta Apollinaire con respecto al cubismo. LE CORBUSIER [1946, abril] Op. Cit., P. 10
- 42 Le Corbusier recalca este sentido cartesiano de la definición del espacio-tiempo, cuando señala que: "Tomar posesión del espacio, es el primer gesto de lo viviente, de los hombres y de las bestias, de las plantas y de las nubes, es manifestación fundamental de equilibrio y de duración". LE CORBUSIER. [1946, abril]. Op. Cit.
- 43 ALVAREZ, F. (1998, septiembre). Op. Cit. P 58.
- 44 Son: Le redent de Fort L'Empereur, de Alger de 1931-32; el Museo de Arte Moderno de París (señalado sin fecha), concretamente la fachada que da hacia el muelle de los Estados Unidos a orillas del Sena; el Monumento a la memoria de Vaillant-Couturier, de 1937-38, el Ministerio de la Industria Ligera de Moscú, de 1928, el Ministerio de Educación Nacional y Sanidad Pública de Río de Janeiro, concretamente el despacho ministerial, de 1936 y el Palacio de los Soviets en Moscú, de 1932.
- 45 Se trata, concretamente, del Moscóphoro, del año 500 a.C. Le Corbusier señala a propósito de su intervención sobre esta reproducción en yeso: "La imagen del Moscóphoro (año 500 a.C.) arrancada aquí por la policromía a su mortaja de yeso de fantasma académico de una sociedad que fue ágil, activa, apasionada (la gesta de Homero, la gesta homérica) ésta resplandece con su cuerpo rojo, su manto azul pálido. La vida está afirmada por el color, la estatua se agita por su policromía". Precisamente este párrafo añade información interesante a propósito de la actitud de rechazo del arquitecto frente al Surrealismo, definiéndose como Cubista oponiendo el sentimiento de construcción a una consideración de difunto.

"apta para manifestar su poder bajo la forma de un objeto para tener en la mano, tanto como bajo la forma de un monumento erigido hacia el cielo o actuando sobre los elementos en una arquitectura combinada para recibir los beneficios de esos elementos" ⁴⁰.

Le Corbusier articula un discurso "moderno", en el que retoma las contingencias expresivas de la primera década del siglo⁴¹. Es un texto definitivamente positivista, donde incluso el meta-discurso, constituido por el montaje paralelo de textos e ilustraciones, reproduce la estrategia expresiva de los primeros tomos de la *Ouvre Complète*. Sin embargo, falta aquella visión de la arquitectura en la que lo moderno era una nueva instalación emplazada a un futuro inaccesible⁴². Sería más por todo aquello que quedaría sin decir, por lo que el planteamiento de 1946 se percibe bajo la sensación de un esbozo.

L'espace indicible se articula, básicamente, a partir de un despliegue de ilustraciones que "no están dispuestas para una inmediata admiración"⁴³ y se divide en tres partes. La primera está conformada por un grupo de proyectos no construidos; propuestas que, además, no sólo están "a medio hacer", sino incluso "a medio expresar". El siguiente grupo está constituido por ilustraciones más elaboradas, pero que, así mismo, pertenecen a proyectos de la década de los 30, no llevados a cabo⁴⁴. El tercero y último, comienza con una fotografía, en la que una escultura arcaica griega⁴⁵, a la que Le Corbusier ha pintado de colores, aparece con un cuadro de Léger como fondo (il. 6). Sigue un





7.

imaginario de figuras totémicas, identificadas como estatuaria polícroma (il. 7).

La primera parte reseña proyectos como la ampliación del Plan Macià para Barcelona, los Planes de Argel (il. 8) y Anvers y el formulado para los suburbios de París. Las imágenes que presenta carecen del esplendor que caracterizó a otras propuestas, como la de la Ville Radieuse (il. 9), aunque estos mismos proyectos, al ser presentados con ilustraciones distintas, en contextos diferentes, también resulten deslumbrantes. Aquí escogió las que presentaban el trazo más rápido y donde el apunte denota cierta melancolía en su dinamismo.



8.

7. LE CORBUSIER
Ubu. 1944. (De la serie Ozón).
Carboncillo y guache. Estudio de estatuaria polícroma. Firmado LC 29/44
8. LE CORBUSIER
Plan para Argel. 1933. Proyecto "B"
Esquema.
9. LE CORBUSIER
Plan para una ciudad de tres millones de habitantes. 1922.
Vista de la plaza de la estación
10. LE CORBUSIER
Atico de la Rue Porte Molitor. 1933.
a: Fotografía de la escalera que accede al estudio.
b: Fotografías del interior del estudio.



9.

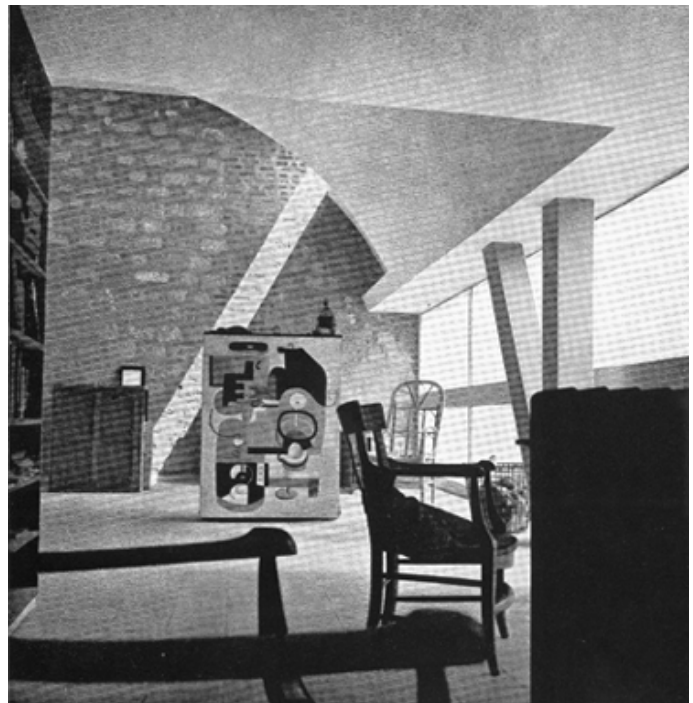
Una de las ilustraciones de la segunda parte pareciera no concordar con la tónica del artículo. Se trata de una fotografía de la escalera del ático de "Porte Molitor", (il. 10.a) al que el arquitecto denomina el "Taller de la Investigación Paciente". Se trata de una obra realmente ejecutada, entre los años 1931 y 1934. No obstante es "justamente aquella que deliberadamente ha sido dejada «a medio hacer» en su interior"⁴⁶, donde una pared de mampostería ha quedado en obra vista (il. 10.b), inaugurando lo que será una investigación meticulosa sobre la superficie de los delimitadores espaciales, a través de dos temas recurrentes, la sombra y la textura.



10.a

El tercer grupo arroja una acumulación insólita de imágenes que pareciera buscar conformar el ensamblaje de un nuevo espacio: "Ignoro el milagro de la fe, pero he visto a menudo el prodigio del «espacio indecible» coronamiento de la emoción plástica"⁴⁷. En función de la foto de la escultura griega intervenida, el Moscóphoro, Le Corbusier comenta:

"Daría la medida en este preciso lugar, diciendo: yo soy cubista y no surrealista, queriendo oponer al sentimiento de



10.b

46 ALVAREZ, F. (1998, septiembre). *Ibíd.*

47 LE CORBUSIER. [1946, abril]. *Op. Cit.* P. 10

construcción, de marcha con la mirada hacia adelante, a una consideración de difunto, de defunción, de recuerdo; queriendo oponer aquí un mañana naciente a un ayer que se esfuma; evocando tras esos dos términos la virtud de las artes que ellos han ilustrado en su origen; el cubismo, el surrealismo. Por otra parte esos dos términos son falsos o atribuidos con ligereza; no importa, la historia los ha incluido, tal cual, en su circuito!"⁴⁸.

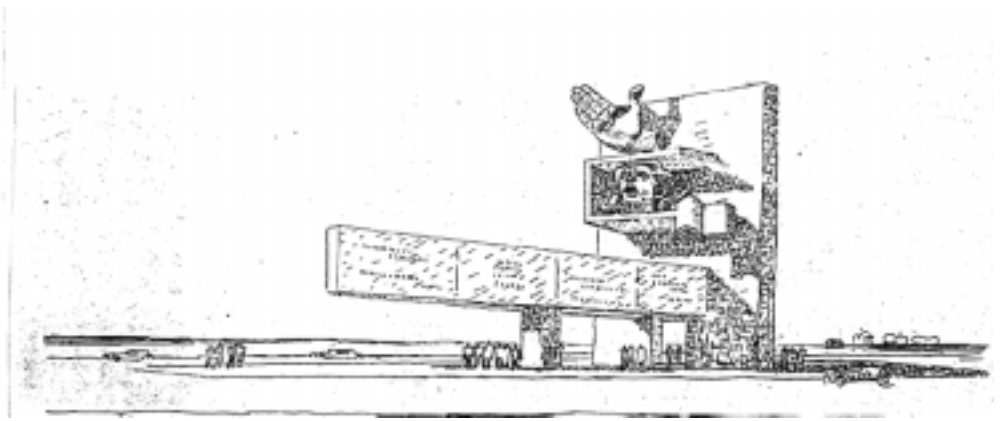
El ensamblaje discurre a través de dibujos de extraños objetos que operan entre el arte y la realidad, en el límite mismo sobre el que ya trabajara Bretón. Estos objetos, semejantes a máscaras, presentan características formales comunes claramente detectables: un gran lóbulo cóncavo que aparece junto a otras protuberancias; huecos y formas no definidas; soportes que las mantienen suspendidas aún cuando sean distintos entre sí; o el horizonte apenas insinuado. Las ilustraciones recurren enfáticamente aquí a la representación convencional de lo real que supone la perspectiva. En la última de las imágenes, el mundo queda evidenciado por el horizonte que se vislumbra tras el ámbito que pareciera cobijar una figura humana recostada (il. 11). La misión del pedestal, en otra de ellas, podría no ser otra que separar a la propuesta de ese mundo convencionalmente referido, sobre el cual se asienta firmemente como objeto. Del contraste entre el personaje y la máscara surge la idea de monumentalidad.

Por otra parte, la agresividad con que aparece el rostro totémico y pseudo-cubista de esta máscara, el montaje fragmentario de las partes y la idea de cobijo que proporciona el umbral del pedestal, recuerdan a un monumento en particular. El que concibiera para el activista político Vaillant-Couturier de 1937 y que también está reseñado en el artículo (il. 12). En ambos será significativo, aparte del encuadre estructural de marcos referenciales en el cual aparecen las figuras y las formas representadas, la frontalidad atávica de la perspectiva monocular. Sin embargo, todo lo que

11. LE CORBUSIER
Ubu. 1944. (De la serie Ozón).
Carboncillo y guache. Estudio de estatuaria
policroma.
12. LE CORBUSIER
Monumento a la memoria de Vaillant-Couturier.
1937. Perspectiva. Villejuif, París.
13. HANS ARP
Collage con cuadrados dispuestos según las leyes
del azar. 1916-1917
Collage, 48,6x34,6. MoMA



11.



12. aparece en forma precisa en el monumento, en las propuestas del tercer grupo se desdibuja, quedando más bien desleído.

En la estatuaria policroma, la utilización subversiva del color atenta contra las convenciones visuales pictóricas, alzando y deprimiendo zonas de manera ambigua, haciendo ilegible la superficie. Esta intervención resulta más importante aún que la ocupación del espacio por la pieza y la sitúa considerablemente lejos de la apariencia prístina de los sólidos platónicos de *Vers une architecture*. Frente a las relaciones perspectivas que planteó en los objetos de los años 20, ahora se trata de "puro juego de formas en tensión". Al margen de cualquier consideración del espacio referencial tradicional, es una "tensión de ambiguas formas que emiten y formas que escuchan, desde el regazo que les ofrece una mano hasta el abrazo al mundo"⁴⁹.



- 13.

De las posibilidades poéticas de lo impredecible como herramienta operativa en la composición había dado cuenta Arp⁵⁰ cuando, como ya se ha señalado, fijaba meticulosamente sobre un soporte de reminiscencias suprematistas, trozos rasgados de diferentes materiales que había dejado caer azarosamente sobre la superficie del lienzo (il. 13). Le Corbusier no considera exactamente lo accidental, sino la asimilación del misterio de las presencias oportunas, pues, como diría, "los dioses están dispuestos a echar una mano". Sus imágenes tampoco componen construcciones hechas a base de los desperdicios de una sociedad tecnológica, como plantearía Tinguely

49 ALVAREZ, F. (1998, septiembre). Op. Cit.

50 Antes de la Primera Guerra Mundial.



en sus manifestaciones contra-constructivas de años posteriores (il. 14), ni de la ironía maquinista expresada por Picabia (il. 15) ya que ambas propuestas están más próximas a una evocación del artificio insólito.

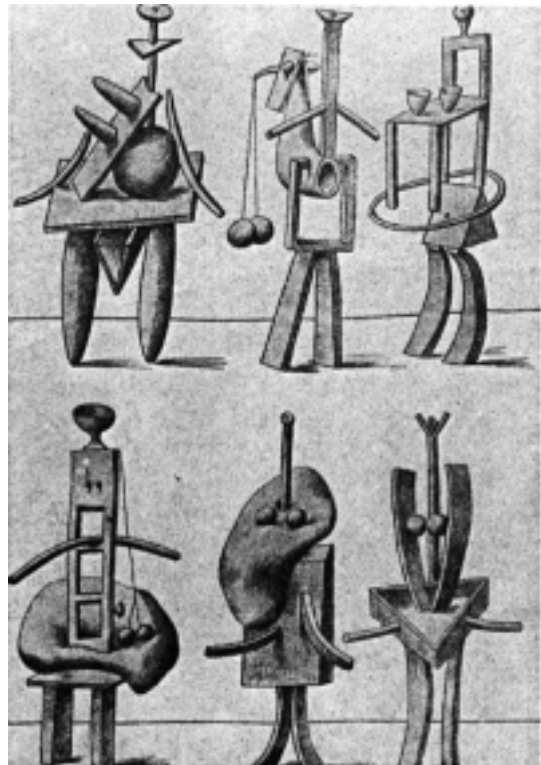
Las construcciones de la estatuaria policroma son metáforas entrañables, armadas desde sus propias tensiones invisibles o desde sapiencias adquiridas, asimiladas y hasta olvidadas. Vinculadas al ensamblaje característico del tótem (incluso Le Corbusier así las denomina) y respondiendo a la misma voluntad hominal de la propuesta para Una anatomía de Picasso, aparecida en 1933 en la revista Minotaure (il. 16), son figuras en las que lo más destacable es su evidente vocación tridimensional, así como la necesidad de afincarse al suelo, enfatizada por las sombras que proyectan y la presencia de resquicios uterinos.

Su voluntad de envolver al observador comienza con su denominación, al tratarse, en realidad, de evidentes manifestaciones bidimensionales, donde el color actúa sobre la forma, al mismo tiempo que lo hace sobre el observador, poniendo en evidencia un doble juego sobre las figuras y sobre la técnica. En contraposición a la idea de volumen que crean las figuras en Léger (il. 17), en la que color y forma están indisolublemente ligados, aquí Le Corbusier abandona incluso la técnica del mariage des contours, de sus obras puristas (il. 18), resultando imposible dilucidar si es el dibujo o el coloreado lo que origina la imagen.

Las sombras, afanosamente generadas a contrapelo de las figuras que las soportan, buscan eludir

14. TINGUELY
Scorpión like form. 1959
Hierro, metal en lámina, alambre. Musée G. Popidou.
15. PICABIA
Desfile Amoroso. 1917
16. PICASSO
Une anatomie. 1933
Carboncillo. Lámina aparecida en el nº 1 de la revista Minotaure.
17. FERNAN LEGER
Composition. 1935
Óleo sobre madera. Fundación Joan Miró.
18. LE CORBUSIER
Etude pour nature morte puriste avec violon, cafetière, bouteilles, des. 1922.
Dibujo.

En esta página: a la izquierda: 14.
A la derecha: 15.
Abajo: 16.



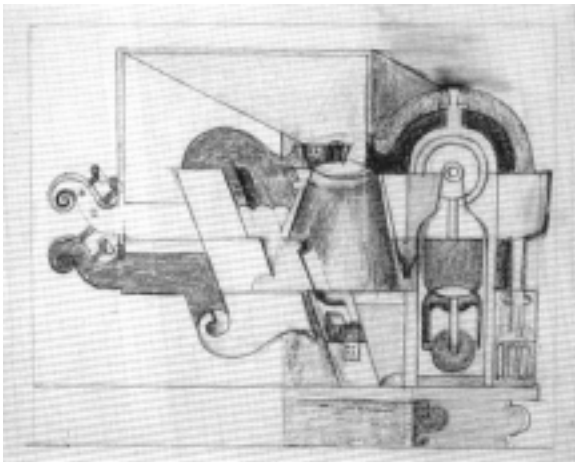


17.

su papel subordinado hasta aparecer autónomas. Le Corbusier utiliza una técnica más propia de la escultura que de la pintura, en la que “los trazos reservados a las figuras o los gestos importantes parecen golpes o raspaduras de gubia o de formón, trazos en negativo, esgrafiados, arabescos”⁵¹. Es una pintura táctil que transgrede sus límites expresivos, con una imagen que se aleja de lo plano para expresar el volumen. Acabará siendo una plástica pintada según las exigencias de las dos dimensiones, pero expresando el pleno volumen en un debate-control “según las exigencias del espíritu”, que dura todo el tiempo de la ejecución de la obra.

...“y la obra pintada arrancada de su chatura está dentro de la posibilidad de alcanzar una altura valedera”⁵².

Paralelo a estas concepciones reflejadas en L'espace indicible sus proyectos arquitectónicos experimentan una mayor densidad del límite, dejando atrás aquella delgada epidermis blanca de los años 20. Tras abandonar la constricción de la perspectiva, las paredes de sus construcciones empezarán a tener “corteza”. El espacio pasa de estar entre las formas a estar en las formas y la arquitectura pierde los recortes de una contraposición figura-fondo, para habitar en el espacio infinitesimal de la textura de sus muros; en el antiespacio de las sombras que lo surcan.



18.

“Esta preocupación y esta disposición del espíritu abren caminos a los hechos plásticos en brega directa con el espacio y capaces tal vez de conducir a lo indecible”⁵³.

La inflexión en la actitud de Le Corbusier quedó patente en la inclusión de una terminología que alude a lo más irracional en el artista, permitiéndose en sus textos frases que se hubiera abstenido de enarbolar años atrás. En sus obras intervendrá ahora “azar” en detrimento de “exactitud”; la “inconsciencia” y no “racionalidad”; también lo hará el “misterio”, lo “infinito”, lo “ilimitado”, lo “indecible”. Aún así, no puede hablarse de que todo ello resulte insólito en el

51 ALVAREZ, F. (1998, septiembre). Op. Cit.

52 LE CORBUSIER. [1946, abril]. Op. Cit. P. 17

53 LE CORBUSIER. [1946, abril]. Ibídem.

discurrir de la obra del arquitecto, sino que más bien pareciera estar otorgando espacio discursivo propio a los dibujos, croquis y esquemas de anteriores etapas. Una legitimación de lo instantáneo inmanente al proceso creativo.

Habría comenzado con una observación metódica de la naturaleza, seguida de una reproducción inconscientes de lo observado y, más tarde, de una metamorfosis que operó como soporte de nuevas ideas plásticas. Le Corbusier, en uno de sus Carnets, estableció cómo entendía él el proceso de creación: mirar, observar, anotar, ver (entender), clasificar, imaginar, relacionar, inventar y, finalmente, crear⁵⁴. Idea que sintetizó mucho más adelante en una frase:

“Le dessin c’est une sténographie, un support symbolique des successives et compté monteras phases de la transmission de pensée” .⁵⁵

La secuencia de etapas que le llevó a la formulación y posterior construcción de este nuevo imaginario aparecido en *L’espace indicible*, había comenzado entre los años 30 y 35, recogiendo lo que denominó *objets à réaction poétique*: Conchas, yemas, ramas y caracoles que serían dibujados en 1939, realizando después con éstos dibujos una composición intencional en la que trabajó particularmente los perfiles⁵⁶. Le Corbusier dio indicios, por entonces, de estar indagando sobre la posibilidad operativa de una relación efectiva entre las diversas artes o medios expresivos. En junio de 1935 escribió un artículo para la revista *La Bête Noire*, titulado *Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le grand art en genèse*, en donde apuntó:

“Avec l’architecture moderne, s’annonce une grande période de peinture. Cette peinture qui est couleurs, lignes et formes, fera sauter nos murs là o nous avons besoin de détruire un mur imposé par des raisons autres que celle de la plastique. Ces peintures franches et fortes, apporte use d’espace, ouvriront

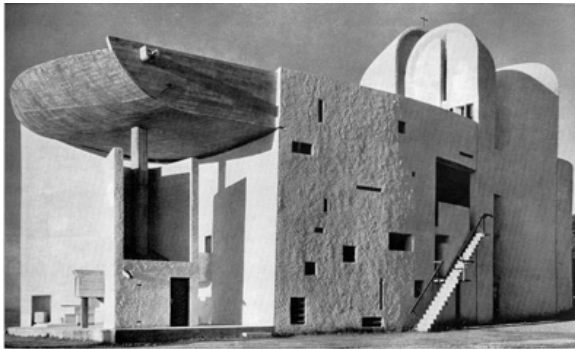
19. LE CORBUSIER
Capilla de Ronchamp. 1950–1954
Fotografía

54 Concretamente, en el número 4 de los carnets, aparecía escrito con estas mismas palabras.

55 LE CORBUSIER. (1965). *Dessiner*.

56 Para un completo seguimiento del proceso pictórico llevado a cabo por Le Corbusier véase COLL, Jaime. (1994). *Le Corbusier. la forma acústica*. Universidad Politécnica de Cataluña. Departamento de Proyectos de Arquitectura: Barcelona.

des perspectives si indicibles qu'ici peut réapparaître cette quatrième dimension dont il fut sourient obscurément parlé. Il s'agit non pas d'une évasion de l'œil selon la rigide loi des perspective, mais d'une splendide évasion de l'esprit, les yeux étant posés sur des faits colores et plastiques excellentes"⁵⁷.



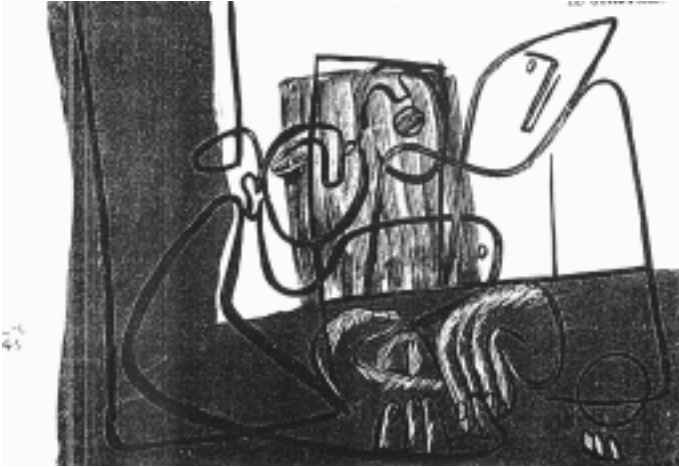
19.

En 1936, en la reunión "Volta" celebrada en Roma, resaltó el paralelismo arquitectura/pintura considerándolo como una "sinfonía de los acontecimientos" y como una "síntesis del pensamiento", en una comunicación titulada Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la peinture et la sculpture. Paralelismo que se evidencia a través de la policromía arquitectónica y la pintura mural, como señaló a su vez en Destin de la peinture⁵⁸, artículo aparecido en La Maison de la Culture de París. Durante la guerra consideró el potencial espacial de los guaches y dibujos que venía realizando en Vezelay y en Ozón, desde 1939, proceso que se prolongaría hasta 1949. Las primeras pinturas que realizó al respecto recibieron el nombre de Serie Ubu, algunos de cuyos esbozos aparecerían en L'espace indicible, donde apunta que pintura, arquitectura y escultura estarían ligadas por ser específicamente dependientes del espacio, generando el espacio mismo.

Le Corbusier comenzó, por esa época, a concebir un nuevo libro, donde desarrollaría estos conceptos; pero, a semejanza del "imposible" de Baudelaire, su espacio indecible no llegará a concretarse. Sin embargo prosiguió en las mismas reflexiones, acuñando dos nuevos conceptos estéticos: uno, acoustique plastique, para denotar la particular acción que pintura, escultura y arquitectura ejercen sobre el entorno y otro, formes acoustiques, para las formas generadas en aquella. Esta etapa presenta un particular momento productivo en 1947, cuando el ebanista bretón –y desde entonces colaborador inseparable del arquitecto– Joseph Savina, llevó a escultura el primer Ubu. Proceso que puede darse por clausurado en 1950, con la construcción de la Capilla de Ronchamp (il. 19).

57 LE CORBUSIER. Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le grand art en genesine. La Bête Noire, n° 4. París. P. 18.

58 LE CORBUSIER. (1936). Destin de la peinture. La Maison de la Culture, Transition, n° 25: París.



20. LE CORBUSIER

Ilustración de la última página del artículo
L'espace indicible. 1946. Firmada: LC 45.

20.

Las diferencias básicas que pueden establecerse entre la etapa purista de los años 20–30 y la de la Serie Ubu, se determinan en el tratamiento que aplica sobre la forma. Al marcado estudio por el perfil en la primera, se opone el interés, en la segunda, sobre los vanos que el objeto puede “albergar”, diferencias que se expresan en el trazo y la técnica pictórica que Le Corbusier emplea (il. 20). La línea purista es perfecta y consciente, pues, aunque repasarla para engrosarla aparente tosquedad técnica, será el sistema para acentuar el volumen a través de una sombra insinuada. Estrategia que retomará posteriormente en la serie Taureau, desarrollada a partir del 1950, tras el epílogo de Ronchamp y que se corresponde con las edificaciones que proyectará para Chandigarh.

La serie Ubu es quizá lo más impenetrable de Le Corbusier como pintor. Comenzó como una investigación de temas plásticos que no consideró oportuno acometer directamente en la arquitectura. Fue como un drenaje de su inspiración hacia una exploración íntima, derivado de las fuertes críticas que recibiera su obra pictórica, sobre todo tras la exposición que hiciera en 1923⁵⁹. En cuanto a pintura se refiere, esta es su etapa menos estudiada, recayendo el interés sobre todo en la escultura⁶⁰. La etapa Purista, que abarca menos de un tercio de la producción pictórica total de cerca de 400 obras, recaba la mayor atención de los medios especializados⁶¹.

59 Desde entonces, Le Corbusier pintará, de 8 a 13 horas, todos los días, a escondidas del arquitecto. Rutina en la seguirá hasta 1953.

60 La exposición Le Corbusier: Maler og Arkitekt, (“Le Corbusier: pintor o arquitecto”) hecha con el soporte de la Fondation Le Corbusier en el año 1995 y a cargo del Nordjyllands Kunstmuseum de Dinamarca., apenas cubre esta etapa en su catálogo.

61 Aquí se excluyen esquemas, borradores y apuntes, pinturas murales, tapicería, litografía y grabados, esmaltes, collages y esculturas; si se incluyeran la cifra sería aún más significativa. De hecho, de los número del índice de la Fondation Le Corbusier se puede inferir el impacto que la serie Ubu conllevó sobre el total de su obra pictórica.

La “forma acústica” que exploró aquí, puede ser, sin embargo, aplicable a cualesquiera de los soportes expresivos capaces de impactar sobre el espacio o de generarlo. Es el eco de la idea plástica reflejada sobre diferentes expresiones que se yergue como la síntesis de la polaridad inmanente en la creación. Resumirá el equilibrio, pero también la tensión y fusión entre geometría y naturaleza; entre razón e instinto:

“Solidarité pitoyable ou impitoyable. Il faut des pôles, il faut des vives. Il faut être deux .../... Tout passe entre deux, poules ou opus deux ou les deux”⁶².

El espacio indecible es el espacio arquitectónico que responde a estas “formas acústicas”, como coronación de una emoción plástica⁶³, donde...

“La clave de la emoción estética es una función espacial”⁶⁴.

62 LE CORBUSIER. (1957). Entre-Deux.

63 COLL, J. (1994). *Ibidem*. P. 19.

64 LE CORBUSIER. [1946, abril]. El espacio indecible. (Op. Cit.)

65 COLL, J. (1994).

66 Se trata de Taureau II, óleo sobre lienzo de 162x114 cm., bajo el número de catálogo FLC 160.

67 Que lleva por nombre Ubu (Tótem), óleo sobre lienzo de 4 x27 cm., nº de catálogo FLC 68.

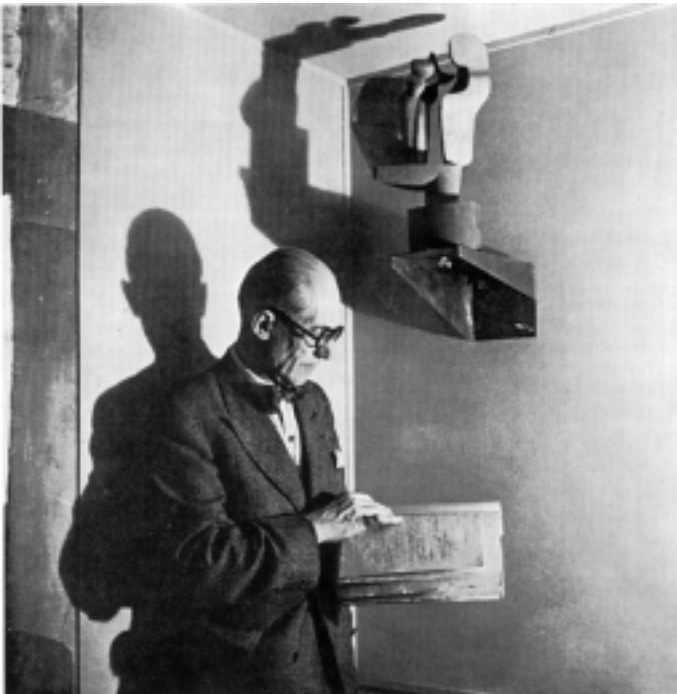
68 Lo “textual” de la obra pictórica y gráfica de Le Corbusier no responde a una licencia estilística. Los textos paralelos que suponen lo escrito y las ilustraciones de los artículos y libros del arquitecto suponen un mecanismo de “reacción poética” ampliamente reconocido. De hecho esta investigación se apoya en este particular soporte expresivo en virtud de desvelar y dar sentido a los términos aparentemente oscuros de un texto tan significativo para el desarrollo de las ideas aquí expuestas como lo es: El espacio indecible. Las pautas para ello se toman de los diferentes niveles narrativos que supusieron para el Surrealismo las diversas confrontaciones semánticas que se daban en el cuadro, desde el título hasta las inscripciones, epígrafes y subtítulos en la obra.

Las series y cuadernos que Le Corbusier fue desarrollando a lo largo de una “recherche patiente” durante toda su vida, no son cronológicamente lineales y las carpetas de trabajo que se van creando y enriqueciendo paulatinamente, se superponen unas a otras. Quizá en un principio una serie no tenga título, pero aún así se “archiva” aparte de aquella que en ese momento centre su atención⁶⁵; es decir, la reconoce tácitamente como estructura independiente. Así la serie Taureau puede comenzar a datarse a partir de 1928 con un cuadro que concluirá en 1953⁶⁶ y el interés sobre lo que allí está desarrollándose, se dará apenas a partir de 1950. También los precedentes sobre Ubu se dieron en los mismo esquemas y dibujos preliminares de la etapa purista, pero la reflexión arrancó en un cuadro homónimo, hecho a partir de 1929.⁶⁷

Por otra parte, los archivos de la Fondation Le Corbusier están desmembrados desde la muerte del arquitecto. Las carpetas de las diferentes series fueron desarticuladas y los contenidos reagrupados según criterios estrictamente cronológicos, haciéndose más difícil aún, si cabe, la reconstrucción del “texto” que constituyó esta “investigación paciente”⁶⁸. Su

reestructuración, planteada aquí como hipótesis, se constituye en investigación aparte, fuera del alcance de este trabajo⁶⁹, donde se consideran, únicamente, aquellas obras que directamente llevan por título "Ubu", haciéndolas corresponder con el desarrollo del concepto del "espacio indecible". Su concreción estaría en concordancia con el descubrimiento de la "forma acústica", cuya materialización arquitectónica es el "espacio acústico".

En 1947 se publicó *New world of space*⁷⁰, donde Le Corbusier señala que la obra de arte organiza y humaniza no sólo el espacio que contiene, sino el que la rodea, invadiendo la naturaleza bruta. En esta publicación sus obras aparecen con la característica yuxtaposición de ilustraciones de arquitectura, pintura y escultura. Ese mismo año se preguntará en *Unité*: "¿Dónde comienza la escultura, dónde la pintura, dónde la arquitectura?"⁷¹. Es un ciclo reflexivo que pretende resolver en un artificio, captado en una fotografía publicada en *Ouvre Complète*⁷² en una composición donde Le Corbusier aparece retratado ojeando un escrito en su estudio en el 35 rue de Sèvres, delante de una escultura de la serie Ubu (il. 21).



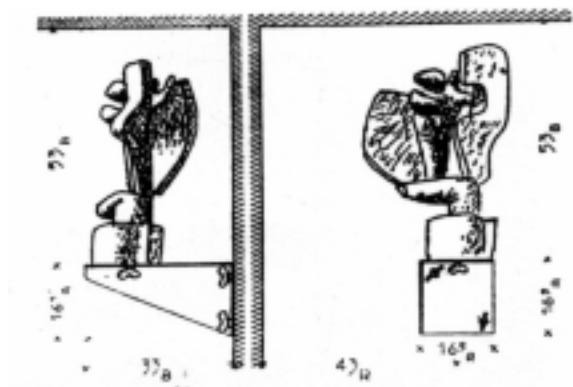
21. MAYWALD
Le Corbusier en su celda de trabajo en el nº 35 de la Rue de Sèvres. S/F.
(De la Oeuvre Complète, vol. 5). Fotografía
22. LE CORBUSIER
Croquis de la de la disposición de la escultura Nº 3, de 1947, en la celda de trabajo del arquitecto.
(De la Oeuvre Complète, vol. 5)
23. LE CORBUSIER
Croquis de la celda de trabajo del arquitecto.
(De la Oeuvre Complète, vol. 5)

69 Básicamente se retoman aquí los criterios y resultados de la tesis realizada por Jaime Coll y por aquellas obras que, directamente, responden, por nomenclatura, a la serie Ubu.

70 *New world of space* es un libro que precede a la serie de exposiciones de la obra de Le Corbusier en los EE. UU. en 1948. El libro fue publicado por: Reinhold Publishing Corporation: Nueva York, en 1947.

71 El escrito más extenso que dedicará a la Síntesis de las Artes desde que en 1935 escribiera acerca de la *Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le grand art en genesine*. LE CORBUSIER, Op. Cit. Se trata del artículo ya citado de 1936, en la revista *La Bête Noire*.

72 LE CORBUSIER. *Ouvre Complète*, vol. 5. P. 185



22.



23.

En la publicación, sobre la toma, hay una serie de croquis que aclaran y definen, inequívocamente, la situación de cada uno de los actuantes, tanto la del arquitecto, como la de los objetos y muebles que pueblan la imagen. En la derecha, dos dibujos detallan de frente y de perfil a la escultura, una de sus preferidas⁷³ (ii. 22). A la izquierda (ii. 23), se ve una perspectiva y una planta de ese mismo espacio donde especifica, con cotas, las dimensiones. En ambas aparecen tres sillas y un escritorio arrimado a una pared, en la que se aprecia lo que parece ser un cuadro de pequeñas dimensiones, pero nunca una ventana o abertura al exterior. Es poco probable que Le Corbusier quisiera hacer pasar este pequeño cuadrado como una ventana, pues para él un cuadro no era una abertura proyectándose sobre una reducida porción de la realidad⁷⁴. Su marco no es un límite, sino una superficie con la que hay que lidiar; así como el vacío no es un residuo, sino una forma positiva capaz de crear espacio⁷⁵.

Todo eso ya lo había estudiado durante su período purista y, sin embargo, entonces no había hablado de un “espacio acústico”, ni de un “espacio indecible”, ni de una “Síntesis de las Artes”. La diferencia aquí está, según puede deducirse de las características de sus trabajos, en el descubrimiento de la sombra como elemento positivo de la forma.

Las sombras de los dibujos y esculturas de este período se ubican distantes de aquel juego sabio de volúmenes bajo la luz, donde la sombra –que no siempre aparece– se limita a ser el elemento oscuro que define los contornos de la forma en todo su esplendor racionalista. La sombra, de ser el resultado del *mariage des contours et des lignes*, tajante y sutil, pasa ahora, al igual que el vacío purista, a ser figura. En el *Carnet de la recherche patiente*, N° 2, con fecha 1957, puede leerse:

“Observer le jeu des ombres,

ho avez le jeu...

Ombres popes, –nettes ou fondues

73 La escultura que en la fotografía se ve decorando el estudio de Le Corbusier es la identificada con el número 3, fechada en 1947 en el volumen 5 de la *Ouvre Complète*, y se origina a partir del dibujo n° 2833, según el catálogo FLC. Se trata de *Ubu Tótem*. LE CORBUSIER. Op. Cit.

74 Esta y las siguientes puntualizaciones están extraídas del prefacio para el libro *Elements de Peinture Murale pour une technique rationnell de la peinture*, escrito por Antoine Fasani y publicado por Bordas (París), en 1951.

75 Como ocurre en la obra de Matisse, en la serie de *La dance*, especialmente en las pinturas de 1930.

Ombres portées: aiguës
Ombres portées –rigueur du tracé
Mais arabesque ou dé coupage si
En sorcelant! Contre point
Et fugue Musique
Grand musique!
Essayer de regarder les images
À l'envers, ou tournez –les d'1/4.
Vous découvrirez le jeu!.

Ronchamp reproduce exactamente el obsesivo rasgar la superficie de los elementos que componen y conforman el objeto en Ubu y que revela un espacio intersticial. Es el espacio de las sombras, en el que el juego de luz y penumbra sería el eco de formas acústicas. La sombra se hace cuerpo autónomo y así como el color purista llegó a “dinamitar el muro” que no era “correcto”⁷⁶, ella detentará la posibilidad de explorar el vano, transformando el límite en un espacio.

La clave estará, por tanto, en “edificar” esa sombra, característica fundamental de la pintura de la serie Ubu, pero al limitarse a un trabajo táctil sobre la piel del edificio, como en una escultura enorme, no se podrá habitar su espacio indecible. Las esculturas de Ubu, aptas en principio para estar sobre la mesa o para funcionar en el paisaje urbano, no constituirán el espacio habitable que se prefiguraba en los dibujos de la “estatuaria polícroma”.

Con la composición de la instantánea del arquitecto en su celda de trabajo del estudio de Sèvres podría considerarse claudicado el proceso de estas reflexiones. La fotografía contiene todos los elementos de los temas estudiados por Le Corbusier en esta etapa creativa, pero al mismo tiempo constituye una imagen imposible. No por lo que de especulativo tuviera la teoría del espacio indecible, sino por la sombra en contrapicado que jamás podría originarse de vano

76 Le Corbusier “destruía” el muro cuando su presencia resultaba pesada. La desmaterialización operaba por la convergencia de colores distintos aplicados sobre sus caras adyacentes. Dejábanse blancas cuando sí era la expresión correcta.

alguno. Una sombra que fue “creada” para enfatizar la potencia volumétrica de las “formas acústicas”. En realidad, un artificio para eludir el reto de una habitabilidad sólo enunciada.

La ciudad como espacio alternativo.

Bajo la herencia de las premisas renacentistas de Alberti, en las que la ciudad no es sino una casa grande y, a la inversa, la casa no es otra cosa que una ciudad a pequeña escala, el urbanismo podía ser el espacio extendido de la utopía ilustrada⁷⁷. La ciudad moderna, materializada en la felicidad de los individuos que la habrían de conformar, resultó ser el campo por antonomasia de las exploraciones vanguardistas. Sin embargo, como se colige a partir de la mayoría de las proposiciones, la Ciudad, relegando los valores otrora asumidos de la forma estática, vino a ser poco más que el preámbulo de un lugar para el transporte mecanizado, aprehensible bajo la tiranía de los flujos.

Las relaciones con lo caduco de la ciudad pervivían sólo como referentes toponímicos y nombres desnaturalizados, basándose en una nueva topografía de redes y sistemas que atravesaban la ciudad. En las estrategias de vanguardia, la anónima Metrópoli disolvió lo urbano, como orgánico complejo de lugares y relegó la cultura ciudadana tras el expansionismo de una cultura civilizadora. Benjamin llegaría a estructurar una construcción positiva de lo negado en los nuevos espacios que, formalizando la idea de Metrópoli, el siglo XX venía edificando. A las decadentes y falsamente esplendorosas galerías y pasajes comerciales parisinos las consideró como alegorías del horror, para una redención posible, asumiendo la dualidad como una salida inmanente.

Por otra parte, las propuestas positivistas significaron también el consumo de una historia que habría de permanecer en forma de monumentos, aptos para una contemplación anacrónica⁷⁸. El tratamiento objetual que experimentaron en la vanguardia los

77 Después del C.I.A.M. de Francfort de 1929, quedó establecido, entre los congresantes, que el estudio de la arquitectura moderna estaba ligado a los problemas del urbanismo, siendo imposible trazar ya una línea de demarcación efectiva, según lo señala el propio Josep Lluís Sert en la introducción a las Memorias del VIIIº Congreso celebrado en Hoddesdon, titulada Centros para la vida colectiva. *The heart of city: Towards the humanisation of urban life*. Escritas en colaboración con Torwhitt y Rogers en 1952.

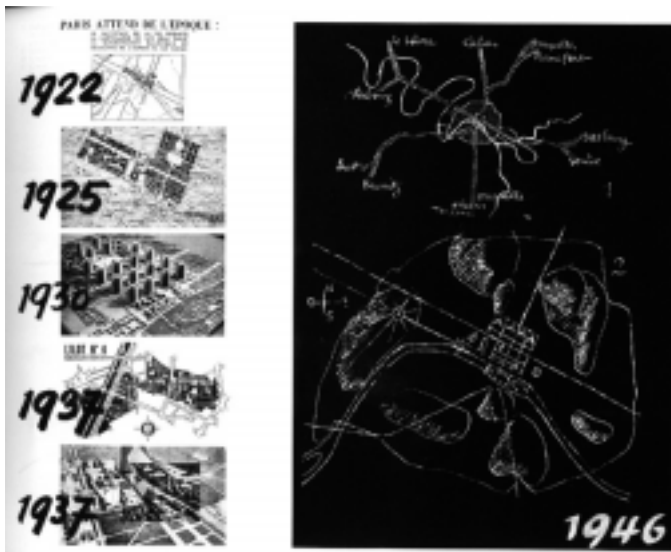
78 Como de hecho se puede apreciar en el croquis del Plan Voisin de 1925 para el centro de París.

componentes iconográficos de la Ciudad, enajenados del texto constituido por el tejido urbano, fue heredero de las concepciones topológicas decimonónicas que se reflejaron en las estrategias analíticas de Camilo Sitte, publicadas en 1889⁷⁹.

El discurso romántico encontró un sentido último en la presencia y permanencia de estos elementos sacralizados; monumentos articulados en su emplazamiento mediante relaciones dialécticas con el espectador. Minusvalorada la masa urbana, que ya Sitte pintaba de gris, los monumentos arquitectónicos fueron, finalmente, el paradigma mitificado de la condición moderna⁸⁰.

La situación extrema a la que se enfrentó la exploración liminar de vanguardia, en su confrontación con la urbe, pasó por una necesaria tabula rasa de lo preexistente, en la que los monumentos acababan en mero consumo mercantil y fetichista. En las sucesivas propuestas para la Ciudad, que Le Corbusier irá articulando, aparecerán desprovistos de su razón topológica de ser, constituyendo el imaginario de una Ciudad vista como museo de lo metropolitano⁸¹ (il. 24). Sin contexto, los monumentos representarían la esencia de su propia historia y en su nueva realidad, ellos mismos se darán a mostrar de forma icónica. Lo paradójico es que la nueva idea de ciudad habrá de

24. LE CORBUSIER
Paris attend de l'époque. 1946
(De la Oeuvre Complète, vol. 5)



- 79 La referencia es concretamente a *Der Städte-Baunach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, editado por primera vez en Viena. Versión en castellano: *La construcción de ciudades según principios artísticos*. Gustavo Gili: Barcelona. (1980)
- 80 Así, ya en 1910 Le Corbusier reunía, junto a su maestro L'Eplattenier, material para un libro a propósito de la construcción de ciudades, tomando como base las ideas de Sitte recogidas en su, ya citado, libro.
- 81 La tragedia de la guerra impondrá a Europa una fatídica lógica análoga a esa otra lógica de la acción "saneadora" que esta modernidad suponía. Rotterdam se reconstruiría desde la demolición de los alrededores de los monumentos elegidos para su restauración, desestimando así el parque de viviendas; lo que terminaba siendo el prototipo de actuación para los C.I.A.M.

convertiste en arquitectura a través de metáforas urbanísticas, por lo que se concebirá como un parque donde la arquitectura ha de construirse a partir de estos monumentos aislados⁸².

No obstante, frente al valor de lo monumental en la reestructuración de la ciudad, la modernidad asumiría otra vertiente mucho más aterradora y fascinante: la masa neutra del tejido transfigurada en monumento. Hilberseimer explotará en su propuesta para una Ciudad Vertical (coetánea a las de Le Corbusier) la ausencia total de referentes temporales, enfatizando la presencia de aquella masa gris que Sitte había valorizado tan solo como elemento coral y que Le Corbusier borraba de su propuesta. El edificio que compone esta masa, aislado e imponente a la manera de Sant Eliá, se presenta como monumento mismo.

El cruce de estrategias proyectuales entre el diseño de la arquitectura y el de la ciudad, que fue una pauta común entre los maestros de la vanguardia, se retomó, con énfasis, a partir de 1945. Pese a la estupefacción causada por el horror de la IIª Guerra Mundial, el ideal de los arquitectos continuará plenamente vigente tras el conflicto que había cumplido sus expectativas de un profiláctico allanamiento del terreno, en una dramática semejanza con la desnudez pretendida. La reconstrucción de los espacios devastados permitió el desarrollo exponencial de la edificación entendida según estas concepciones.

Todavía en los años Cincuenta la febril construcción de aquel sueño se hallaba, sin proponérselo –dada la simplificación de los mecanismos conceptuales a que era sometido lo urbano– desdibujando centros y centrifugando periferias⁸³. Ni siquiera la aplicación de la teoría y los mecanismos epistemológicos del arte de proyectar de la arquitectura de vanguardia –la destrucción del contenedor arquitectónico y la exploración en positivo de los límites habitables– llevados al diseño de ciudades, impidieron la reducción de lo urbano a una mera relación sistema/imagen. Pese a ello y en un momento dado, habían ido surgiendo algunos temas marginales en los nuevamente convocados C.I.A.M.,

82 Como en Chandigarh.

83 Sin embargo, la dualidad monumento/trama de lo cotidiano alcanzará expresiones plásticas significativas, como las reconstrucciones de Leipzig, Praga, Varsovia, San Petesburgo, Dresde –SOLA–MORALES, Ignasi de (1993). Hacer la ciudad, hacer la arquitectura. 1945–1993. Recopilado en: GUIHEUX, Alain / DETHIER, Jean. (1994). Visiones Urbanas. Europa 1870–1993. Electa: Madrid. PP 401-409– Después, este panorama se trasladaría, con renovado ímpetu, a otras latitudes, en un principio de la mano de arquitectos europeos emigrados por la guerra, que serán relevados, posteriormente, por arquitectos autóctonos, pero de una marcada formación eurocéntrica.

con un enfoque que llevó al mismo Le Corbusier a exclamar al respecto⁸⁴:

¡Por fin entra la imaginación en los C.I.A.M.!

Del VIº C.I.A.M. salieron consideraciones que hubieran estado totalmente fuera de lugar en los debates característicos de entreguerras, sobre la vivienda mínima y la ciudad funcional; temas que habían sido delineados en consecuencia con la exploración de la relatividad de un espacio que el observador se veía obligado a compartir. Presidido, por primera vez y desde entonces hasta la disolución del organismo por Josep Lluís Sert, el Congreso se desarrolló bajo el lema de una “nueva monumentalidad”. Recogía los temas que desde 1943 Sert venía desarrollando particularmente, en los que concebía la Ciudad como ámbito donde arquitectura y arte entrarían en una relación activa. Su reflexión había encontrado un marco previo de experimentación en el Pabellón de la República Española, de la Exposición Universal de París, en 1937⁸⁵.

Este primer contacto con el tema⁸⁶ habría llevado a Sert, junto a Giedion –entonces secretario de los C.I.A.M.– y al pintor Fernand Léger, a escribir *Nine points on monumentality*⁸⁷, en donde se reconoce que en el hombre moderno persiste aún una escisión entre pensar y sentir. El documento denota, por otra parte, el apego a las concepciones decimonónicas en torno a una particular comprensión de Síntesis de las Artes en relación a la Idea:

7.– La gente quiere que los edificios que representan su vida social y colectiva les ofrezcan algo más que una satisfacción funcional. Desean satisfacer sus aspiraciones de monumentalidad, alegría, orgullo y esperanza. La satisfacción de esta demanda puede lograrse mediante los nuevos medios de expresión que tenemos a nuestro alcance, pero no es una tarea fácil. Las siguientes condiciones resultan

84 El VI C.I.A.M. fue el primero en celebrarse tras la II Guerra Mundial, dando por finalizado un intervalo de diez años de inacción. Se llevó a cabo en Bridgewater, Inglaterra, entre el 7 y el 14 de Septiembre de 1947, y tuvo como anfitriones al Grupo Mars, ala británica del C.I.A.M. A partir de este congreso Josep Lluís Sert sucedería a Cornelius van Eesteren como presidente. Lo más destacado de estas jornadas fue, a parte de las intervenciones críticas de Aldo van Eyck para con el mismo C.I.A.M., la aparición del tema de la arquitectura y su relación con las otras artes, de la mano de S. Giedion y del artista Hans Arp. Le Corbusier exclamaría a propósito: “La imaginación ha vuelto al C.I.A.M.” GIEDION, Sigfrid. (1954). *A decade of Contemporary Architecture*. Girsberger; Zurich. P. 24

85 Diseñado junto con Luis Lacasa. En él se exponían obras de Picasso, Miró, J González, A. Sánchez y Calder.

86 Sert trabajaba en el estudio de Le Corbusier cuando éste desarrolló los proyectos para la Sociedad de Naciones y el Palacio de los Soviets, contexto en el cual aparece para Sert el tema de la monumentalidad por vez primera.

87 Texto que no será publicado sino hasta 1956. Inicialmente debía aparecer en un número de la nueva revista de la American Abstract Artist, en 1943 y que nunca llegó a ver la luz. Giedion decidió finalmente incluirlo en su libro *Architektur und Gemeinschaft*. Rowohlt, Hamburgo, publicado en 1956. Versión inglesa *Architecture, you and me: the diary of a development*. Harvard University Press: Cambridge. (1958).

esenciales: Dado que el monumento o el edificio singular aúna el trabajo del urbanista, el arquitecto, el pintor, el escultor y el paisajista, exige una estrecha colaboración entre todos ellos. En los últimos cien años, esta colaboración no se ha producido⁸⁸.

El espacio de actuación que la nueva arquitectura dejaba a las demás artes para su expresión propia, eran amplias superficies planas que los edificios creaban para ser utilizadas con fines publicitarios y propagandísticos. Sobre ellas se proyectarían “colores y formas”, que evidenciaban una concepción bidimensional del arte, ignorando los descubrimientos plásticos que se venían trabajando⁸⁹.

Para la relación expresa entre las diversas artes, Sert desarrolló en un artículo, que publicó en 1944, la noción del Centro Cívico como el escenario idóneo para ello⁹⁰. Por entonces acusaba ya una significativa influencia del urbanismo pragmático norteamericano, al hacer hincapié en la determinación de la unidad residencial, dentro de la planificación total, como factor de relaciones entre los ciudadanos⁹¹.

“Man is lost in the vast extension of our metropolitan areas as they are today. There is no relationship between their vastness and the human scale... cities have fallen short of their main objective, that of fomenting and facilitating human contacts so as to rise the cultural level of their population”⁹².

Sert retoma aquí algunas de las ideas de Giedion, para quien la monumentalidad estaba íntimamente ligada a la capacidad de la arquitectura de representar la faceta emocional de la colectividad. Los grandes Centros Cívicos, como tarea arquitectónica consciente, constituirían el espacio de “actos colectivos emocionales” y de una nueva monumentalidad, apartada de la falsa retórica del monumentalismo. Para él este espacio estaba revestido aún del espíritu de la Carta de Atenas, pero elevaba la

88 SERT, J.L., LEGER, F. Y GIÉDION, S. *Nine Points on Monumentality*. La versión en castellano aquí utilizada aparece en el catálogo de la exposición a cargo de Xavier Costa y Guido Hartray: *Sert, Arquitecto en Nueva York*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Barcelona (1997). P. 16.

89 La Villa Schwob presentaría “la primera fachada provocativa de Le Corbusier (un frontispicio liso y una miscelánea de turbulencias detrás)” –ROWE, Colin (1987, ene-abr) *La fachada provocativa: frontalidad y contrapuesto*. *Arquitectura*, nº 264–265. COAM: Madrid. P. 21. Sus antecedentes están en la Casa di Palladio en Vicenza y el Caino dello Zucheri en Florencia. En ellas, la característica esencial es un gran panel desnudo al frente que confiere austeridad al campo visual. En la Schwob, que no se publicó en *Oeuvre Complète*, el plano de la fachada se yergue como un gran cartel dispuesto para anunciar algo: la pared como declamación.

90 Se trata de *The Human Scale in City Planning* que se incluye en el libro de Paul Zucker, titulado *New Architecture and City Planning –Philosophical Library*: Nueva York. (1944).

91 Estas ideas encontrarán otro marco de actuación en la planificación de ciudades y núcleos urbanos para América Latina, que realizará conjuntamente con Paul Lester Weiner a través de la sociedad *Town Planning Associates*, cuyo primer encargo fue la *Cidade dos Motores de Brasil*. A través de esta sociedad, Sert desarrollaría diversos encargos para Venezuela a partir de 1951, *Ciudad Piar*, *Puerto Ordaz* y el núcleo residencial de *Pomona* en Maracaibo.

92 La cita está extraída de la edición a cargo de ZUCKER, Paul, (1994). *Op. Cit.* P. 395.

funcionalidad de la vivienda, el transporte, el trabajo y el ocio, a consideraciones supraprogramáticas⁹³.

Estos serán los aspectos presentes en Bridgewater y que significaban, por otra parte, partir del reconocimiento tácito del agotamiento de la revolución arquitectónica que impulsaron los anteriores Congresos. Un punto en particular de la tradicional declaración final, expone la necesidad de un contexto en el que las “artes hermanas” tuvieran significado actuando unas en las otras, aunque básicamente se refiriera a la pintura y la escultura en arquitectura:

“Satisfacer las necesidades espirituales y materiales del hombre por la creación de un medio conforme a los conceptos sociales, éticos, estéticos y científicos del urbanismo y la arquitectura”.

De este Congreso emanó la Association Synthèse des arts plastiques, en 1949, cuya sede social fue la redacción de la revista *L'architecture d'aujourd'hui*, la misma que había dedicado un número especial, en 1946, al arte y al espacio indecible⁹⁴. En 1951, se celebró el VIIIº Congreso en Hoddesdon⁹⁵, en el que, aún más lejos de los postulados “higienistas” iniciales, la atención se localizó en los centros comunitarios⁹⁶, en los que residiría el “corazón de la ciudad”⁹⁷. Definitivamente, la arquitectura estaba asimilando consideraciones sociales, emocionales y económicas distintas de las que hasta entonces había tomado en cuenta.

La ponencia de Josep Luis Sert incidió en el papel de la pintura y la escultura sobre la arquitectura y sobre la colaboración que los arquitectos, pintores y escultores podrían ofrecer en la conformación del espacio moderno, recalificado como lugar de encuentro y desarrollo de estos temas. El punto séptimo del sumario final incluía una petición que no se consideró insólita:

“...That in planning the Core the architect should employ contemporary means of expression and –whenever possible– should work in co-operation

93 Las nociones en torno al Centro Cívico que Sert desarrolla quedan recogidas en *The Human Scale in City Planning*, del libro ya citado de Paul Zucker, *New Architecture and City Planning*. Aunque un preámbulo a estas ideas se había desarrollado en las memorias de los últimos C.I.A.M. de antes de la guerra (en *Can our cities survive*) Sería Mumford quien en respuesta a Sert escribiría que no creía en los cuatro puntos funcionales de los C.I.A.M., a los que habría que añadir el político, el educativo y el cultural. El concepto de Centro Cívico se materializaría por vez primera en el proyecto para La Ciudad de los Motores que Sert proyectara para el Brasil a través de la sociedad con Lester Weiner *Town Planning associates*.

94 La práctica totalidad de los artistas mencionados en *L'architecture d'aujourd'hui* estaban vinculados a un substrato base relacionado con el cubismo, al que, pese a las apariencias, también se adscribía el purismo de Le Corbusier

95 En 1949 se celebró en Bérghamo, Sicilia, el VIIº C.I.A.M.

96 Bajo el título *The Heart of City: Towards the Humanisation of Urban Life*, Josep Lluís Sert, Ernesto Nathan Rogers y Jacqueline Tyrwhitt publican las memorias del congreso –*Pellegrin and Cudahy*: Nueva York. (1952).

97 Giedion fue co-fundador, junto con Luis Sert, Le Corbusier y Walter Gropius de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.). Por otra parte, resulta necesario precisar que fue, precisamente, durante el congreso de Bridgewater cuando Giedion publicó *A decade of Contemporary Architecture*, cuyas ideas están en significativo contraste a cuando consideraba “superfluos” a los artistas.

with painters and sculptors”⁹⁸.

En el grupo que sostenía el nuevo tono del debate en los C.I.A.M. se contaban aquellos creadores europeos que como Sert, Moholy-Nagy, Gropius, Mies Van der Rohe, entre otros muchos, se habían refugiado, durante la guerra, en los Estados Unidos. En este país se había fraguado soterradamente un giro radical en el debate de lo moderno, ajeno al sentir de los vencidos o de aquellos que no habían sabido detener el horror⁹⁹. A finales de la década de los cuarenta Henry-Russel Hitchcock, quien, veinte años atrás, había identificado la modernidad en arquitectura con el cubismo en la pintura, la estética maquinista, la universalidad y la abstracción, defenderá ahora el trabajo de Frank Lloyd Wright, al que anteriormente había criticado por su excesivo personalismo. Giedion, quien había llegado a “inventar” la modernidad menospreciando lo artístico¹⁰⁰, se suscribió, junto a Munford, a la reivindicación de Hitchcock respecto de Wright.

En 1948, incluso en la misma institución que había dado a conocer en 1932 un “estilo internacional”, el Museum of Modern Art de Nueva York, se llevó a cabo un encarnizado debate sobre “regionalismo”¹⁰¹. Calidad que Munford pretendía “descubrir” y que el panel insistía en reconocer como una presencia constante¹⁰². Meses antes de Bridgewater tuvo lugar en Princeton un simposio titulado: Building for Modern Man¹⁰³, en el que participaron Gropius, Neutra, Giedion y Wright y al que probablemente asistiera Sert¹⁰⁴.

Los temas de este debate versaron sobre el respeto por el pasado, la necesidad de una educación visual en la formación del arquitecto y cierta voluntad de recuperar valores estéticos de la arquitectura. Se cerraba, significativamente, el debate mecanicista, cuyo último bastión se había centrado en la economía de guerra y las necesidades que su lógica imponía en tanto a pragmatismo, prefabricación, economía y optimización de recursos. Pero, sobre todo, suponía un prevalecer de nuevas necesidades ciudadanas.

Es importante situar el tono del debate posterior

98 J. Tyrwhitt, J. L. Sert y E. N. Rogers (1952). Op. Cit. P. 164.

99 En 1946 se celebra una exposición antológica bastante sonada en Nueva York: Picasso, Fifty years of his Art. Pese a las apariencias, Picasso es elevado al rango de mito viviente, colocándose ya al margen del devenir del arte contemporáneo.

100 En abril de 1948 la revista Architectural Review publicaba un amplio debate en torno a la monumentalidad, con artículos de Hitchcock, Gropius, Lucio Costa y Giedion entre otros. Al año siguiente se añade una aportación posterior de Munford, en la que señala el valor simbólico en la arquitectura y en donde define los monumentos como “declaración de amor y admiración que comparten los hombres asociada a los fines más elevados”

101 Como se puede leer en The M.O.M.A. Bulletin, Vol. XV, número 3. Nueva York. (1948, primavera).

102 El debate construyó una incipiente alineación maniquea entre “regionalistas” y “maquinistas”. En él intervinieron, además, Hitchcock, Munford (actuando de moderador) Gropius, Breuer, Saarinen y Blake.

103 El simposio se desarrolló entre los días 5 y 6 de Marzo de 1949. Las memorias se publicarían dos años después.

104 El dato se desprende de una carta de su amigo Giedion.



25.

A la derecha: 26.

a 1945, que responde a los criterios establecidos por críticos como Bruno Zevi, Sigfried Giedion o Reyner Banham, para entender la significativa impronta del nuevo rumbo asumido por estos críticos en el panorama creativo, particularmente en la arquitectura. Los creadores más representativos de esta etapa habían participado en los momentos heroicos de la vanguardia y se hallaban, ahora, viviendo momentos de plena realización creativa, realizando nuevas concreciones y exhibiendo aquella pasión eufórica que les caracterizó¹⁰⁵. Desde 1947 Sert, por ejemplo, se hallaba enfrascado en la construcción de su casa de Long Island, en Nueva York, reformando una vieja mansión sobre la que operó una demolición sistemática (il. 25).

El proyecto arroja como resultado el encuentro abrupto de lo nuevo y lo viejo, dramáticamente articulado entre sí¹⁰⁶. Particularmente, el cuerpo nuevo retoma, en parte, algunas de las concepciones de las viviendas que proyectara, conjuntamente con Torres Clavé, en los años treinta, en el Garraf (ils. 26): el núcleo de la casa se eleva un nivel sobre el suelo, aunque en este caso es a través de muros portantes y no sobre un pedestal macizo, aún así la reminiscencia es notoria, por la dialéctica tectónica con la que se expresa la relación entre base y plano nobile. Por otra parte, el espacio interior de ambas casas se presenta diáfano, solo alterado por la contraposición entre la elaborada obra del suelo y la notoria esencialidad del plano del techo (ils. 27 y 28).

25. JOSEP LLUIS SERT
Residencia Sert. 1949.
Vista exterior de la casa de Sert en Long Island.
Locust Valley, New York.
Colección Sert. Harvard University.
26. JOSEP LLUIS SERT / J. TORRES CLAVE
Casas de Fin de Semana, Modelos B y C. 1935
El Garraf, Barcelona. Exterior
27. JOSEP LLUIS SERT / J. TORRES CLAVE
Residencia Sert. 1949.
Vista interior de la casa de Sert en Long Island.
Locust Valley, New York.
Colección Sert. Harvard University.
28. JOSEP LLUIS SERT
Casas de Fin de Semana, Modelo B. 1935
El Garraf, Barcelona. Interior



¹⁰⁵ Mies van der Rohe resucitaba en una brillante etapa americana, al igual que Walter Gropius. Wright se encuentra por fin entronizado en su tierra natal y Le Corbusier provocaba nuevamente la admiración de su desconcertante carrera alimentada por conceptos de décadas pasadas.

¹⁰⁶ Con un simple análisis visual de las fases proyectuales contenidas en los documentos y las fotografías de esta casa (que se encuentran en la Colección Sert de la Universidad de Harvard) se desmienten los calificativos que, en muchos casos, esta casa mereció como una mera ampliación de un típico establo norteamericano, siendo el proceso un entramado más complejo. El estudio de esta casa queda sintetizado en el artículo de Rovira que aparece en el mencionado catálogo de la exposición, a propósito de la obra de Sert en Norteamérica.



28.a y b

107 Sert trabajó en el diseño de Centros Cívicos y en el urbanismo de ciudades para América Latina: Brasil (Ciudad de los Motores, 1945), Colombia (Tumaco, 1947), Perú (Chimbote, 1948) y Venezuela (Pomona, 1951 y Ciudad Guayana, 1953).

108 ROVIRA, J. M. (1997). Sol y sombra. En: COSTA, X y HARTRAY, G. (1997) Op. Cit. P. 123.

109 Peter Blake uno de los participantes de los debates del 47, refiere que en esta casa no veía la necesidad de sacarse el sombrero al entrar, sino de saludar a los viandantes con el gesto de llevarse la mano a la cabeza. En aquella "plaza" que Sert creara, señala Rovira, el campanario es un móvil de Calder (El corcovado, 1951), el banco adosado a la pared hacía las veces de café, la cocina, el ayuntamiento. ROVIRA, J. M. (1997). Op. Cit. P. 117.



27.

La desmesura del espacio que estaba armando como Salón de Estar en Locust Valley, inscrito en el cuerpo viejo que tenía una configuración prácticamente clásica, resultaría el paradigma construido de la encrucijada en la que se veía sumido un arquitecto que también se desempeñaba como urbanista.

Esta casa contenía una gran cantidad de obras de arte de vanguardia, junto a pinturas y tapices de los aborígenes americanos y exhibía, además, algunos planos de las nuevas ciudades que el arquitecto proyectaba para América Latina¹⁰⁷. "Cultura popular, arte de elite y urbanismo funcional..."¹⁰⁸. Constituía un orgánico complejo de lugares, a medio camino entre una "casa grande y una ciudad pequeña"¹⁰⁹, que entramaba un espacio de significantes y significados, donde se exploraba una topología alternativa, a la vez doméstica y cívica. La dualidad fenomenológica y transpositiva de esta estrategia constructiva, que apunta hacia una situación liminar, aludía al hecho urbano desde la habitabilidad de sus fragmentos.

La imagen de esta despejada espacialidad dentro del ámbito de lo doméstico, el encuentro dramático de piezas de distintas épocas o culturas y una significativa presencia de obras de arte de vanguardia, conforman un contexto presente también en dos de las casas que Carlos Raúl Villanueva proyectó



- 29. CARLOS RAUL VILLANUEVA
Casa de Fin de Semana. 1958
Caraballeda, La Guaira. Interior
- 30. CARLOS RAUL VILLANUEVA
Casa del arquitecto. 1951
Caracas. Interior
- 31. CARLOS RAUL VILLANUEVA
Casa de Fin de Semana. 1958
Caraballeda, La Guaira. Exterior
- 32. CARLOS RAUL VILLANUEVA
Casa del arquitecto. 1951
Caracas. Exterior

29.

algunos años después; precisamente en aquellas que concibió para sí mismo. La amistad entre ambos arquitectos se había reforzado a finales de los Cuarenta cuando Villanueva recurrió a Sert para que le pusiese en contacto con Calder. La posible consecución de una Síntesis de las Artes que el arquitecto venezolano estaba por entonces concibiendo para el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas, les llevó a tener diversos encuentros en Long Island. Todo parece incidir para que los espacios principales de la Casa Caoma en Caracas (il. 30), de 1953 o Sotavento en Caraballeda (il. 29), de 1958, remitan al de la Residencia Sert.



30.

Lo más sintomático de todas estas casas es el contraste entre planos horizontales, que conforman la referida condición particular del espacio principal. Entre ellos, los muebles buscan afectar lo mínimo posible esta contraposición dialéctica y se retiran a los márgenes o levitan sobre el espacio, aunque en las casas de Villanueva prevalezca una disposición pretendidamente más casual. En ambos casos se apela a una elementalidad en el mobiliario, pero mientras en la casa de Long Island éste parece rigurosamente diseñado acorde con la idea constructiva, en las casas de Villanueva aparece como *objects-trouvés*, más afines a lo que Sert mismo mostró en 1935 en el Garraf.



31.

La estructura se embona para pasar desapercibida, tanto en la casa de Long Island como en las de Caracas y Caraballeda. En todas, el espacio se construye desde esta particular primacía de las superficies del contenedor; pero hay una diferencia substancial: la noción espacial que transmiten cada una de estas casas queda reflejada en las sutiles escenografías que montan o captan los fotógrafos respectivos.



32.

En la casa de Sert, los personajes y el decorado vuelcan sobre sí mismos, armando un espacio de una interioridad total. Los muebles ocupan una posición precisa y estática y el único vano al exterior que se muestra en la fotografía está velado por una cortina. No se fotografía la gran apertura que sí se aprecia en las tomas exteriores.

En las casas de Villanueva, en contraposición, el espacio fuga hacia el exterior o más bien es éste el que irrumpe en el interior. Los «personajes» principales de la foto de la casa Caoma (las mecedoras estilo Luis XVI y la Chaise-long de Le Corbusier) miran hacia afuera, en espera de que alguien asista al espectáculo de la naturaleza. Lo paradójico es que las fotografías exteriores no captan la existencia de estos vanos, sino que más bien reflejan unos contenedores en apariencia herméticos y hoscos (ils. 31 y 32).

La disposición de las mecedoras y la Chaise-long en la casa de Caracas, ubicadas en el umbral del



33.

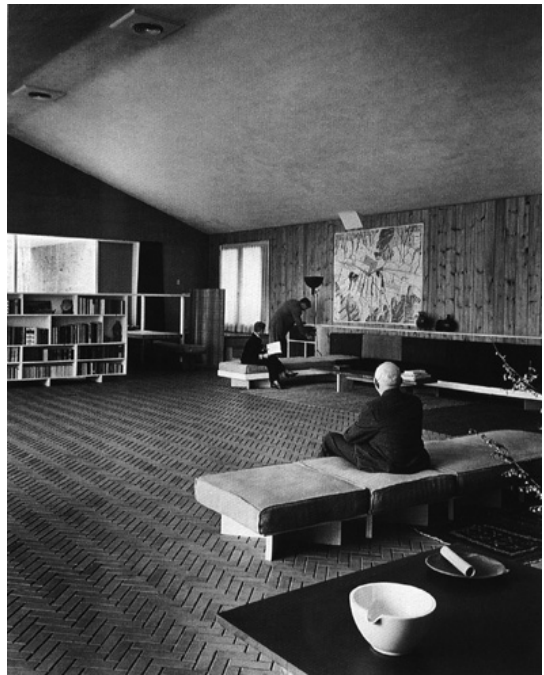
espacio doméstico y en las que la presente ausencia de seres humanos no inhibe al observador de percatarse de lo que en breve acontecerá, remite con fuerza a una imagen particular del Garraf. En esta toma (ils. 33), la única en la que aparece una persona de toda la serie de fotografías del artículo de la revista AC., se valora la habitabilidad del límite. Aunque la figura femenina está volcada hacia el interior, como más tarde estarán los pobladores de Locust Island, ésta se ha visto desplazado del centro, ocupado por una puerta. El vacío fuga por el suelo hacia el horizonte.

El personaje principal en Locust Valley es el propio arquitecto (ils. 34); impecable en su atuendo y rígido en su postura. sentado en el limes del desarrollo de unos acontecimientos que ocurren al margen de sí mismo. Por su parte, Villanueva aparece en su casa de descanso en la playa conversando con Sybyl Moholy-Nagy (ils. 35). Está tumbado en una hamaca y descalzo, por lo que el arquitecto pareciera flotar en el aire. Colgado en una situación intersticial entre suelo y techo, ocupa una topología del limen.



35.

33. Interior de la casa tipo A del Garraf, con personaje femenino sentado en la terraza. Fotografía de 1935 publicada en la revista AC, N° 19. Año, V. (1935, jul-sept) P. 35
34. Sert posando en su casa de Locust Valley. En la pared se aprecia el plano de Medellín. Col. Sert. Harvard U.
35. Villanueva posando con Sybyl Moholy-Nagy en su Casa de Fin de Semana en Caraballeda. Fotografía de P. Gasparini. De la reedición facsímil de 1999 del libro Carlos Raúl Villanueva de Sybyl Moholy-Nagy (1964).



34.