

Pero el tacto visual convive, en una misma obra, con el orden geométrico que aporta la manipulación. Tal es el caso del palacio del Gobernador. El edificio enfila con su eje vertical un montaje heterogéneo de temas arquitectónicos que constituye su estructura formal. Sobre esta base, Le Corbusier actúa como el alfarero en su torno, modelando una analogía plástica alrededor de la idea de recipientes, materializados como una «pile d'assiettes» dom-ino, rematada por el perfil distintivo del barsati.

Pas de peintres seuls⁵⁰

Le Corbusier reconoce en el ejercicio de la pintura una clave de la investigación plástica arquitectónica. La pintura le permite un contacto diario con la forma y el color de naturaleza específica, que proyectará al campo de la arquitectura.⁵¹ Este trasvase en términos formales no es, sin embargo, el único posible. Refiriéndose a la puerta esmaltada del palacio de la Asamblea, Le Corbusier dice:

Je veux vous confier que ces grandes surfaces ont été peintes par moi, de mes mains nues, travaillant sans relâche pendant quinze jours près du four. Je veux aussi vous confier que j'ai une tête qui a deux mains à sa disposition. En un mot, 'je suis un intellectuel doté de mains'. Quand j'étais jeune, j'étais graveur de montres. Aujourd'hui, seules les dimensions ont changé.⁵²

Las manos actúan como herramientas del intelecto, prolongaciones que se mueven en el mundo de la materia, mediando entre ambos. Si en el campo de la arquitectura el contacto con la materia puede llegar a ser virtual, la pintura exige que el contacto sea real: es la mano la que dispone el pigmento sobre la tela.

Y la pintura de Le Corbusier no es una pintura plana. El color se aplica en gruesos de pigmento que actúan, en algunos casos, como textura o se concentran delimitando la silueta de los elementos, como si se tratara del hormigón derramado en las juntas entre tablonces del encofrado. La luz rasante permite apreciar este relieve en ambos casos. Una de las escasas ocasiones que Le Corbusier publica su obra pictórica en la *Œuvre complète*,⁵³ lo hace tras las primeras fotografías de la Unité de Marsella acabada, enlazando las imágenes del toit-jardin con una fotografía tomada en su atelier que muestra una tela de 1948 apoyada en el muro medianero de mampostería; el fondo ante el cual se ha pintado. La luz y la sombra, reveladoras de la forma, del volumen, lo son ahora también de la materia, de la superficie.

⁵⁰ «Il n'y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls. L'événement plastique s'accomplit dans une 'forme une', au service de la poésie». Citado en Mazzriol, Giuseppe, ensayo en *Le Corbusier pittore e scultore*, catálogo de exposición, Milán, Arnoldo Mondadori, 1986, p.16.

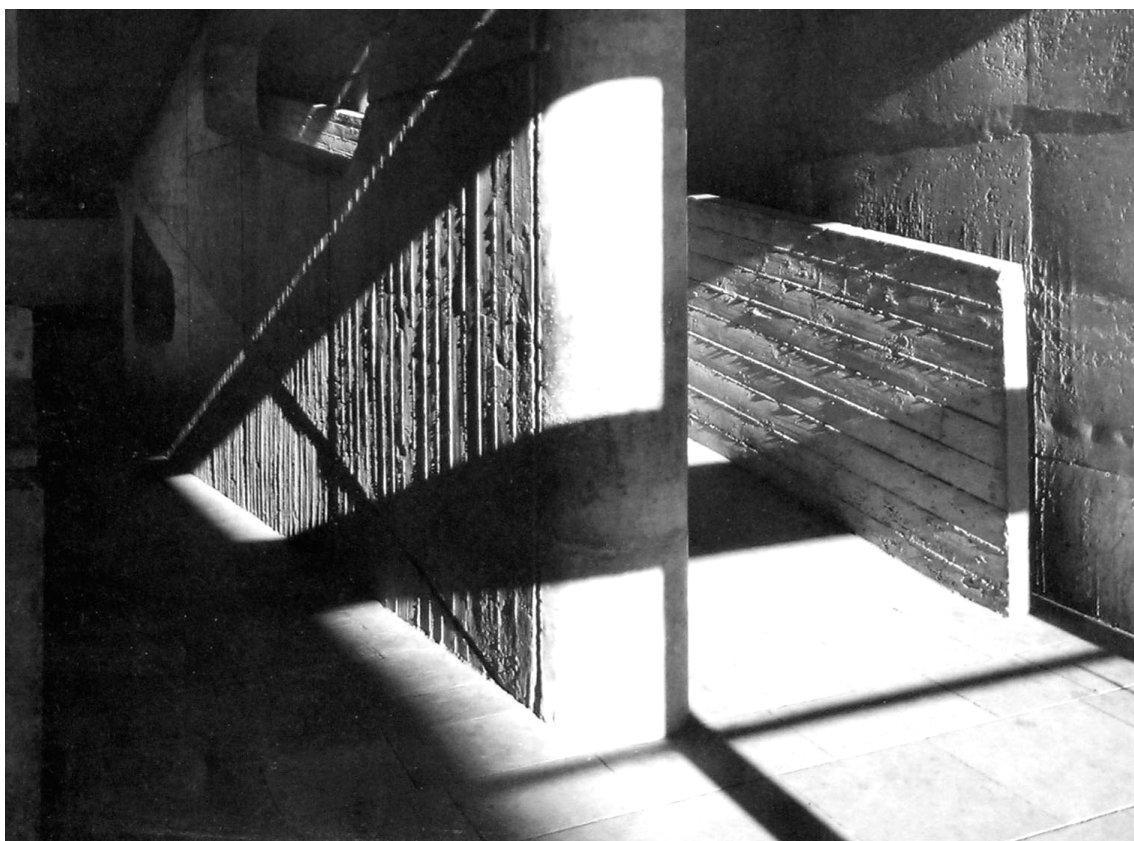
⁵¹ «Il ne se rend pas compte alors que ses tableaux à cette époque représentent une part effective de la conquête des formes actuelles de la plastique architecturale. En 1925, l'étape était franchie. Entre les formes architecturales, nées du béton armé et de ses adjuvants, et celles de sa peinture, la simultanéité est alors complète. L'esprit des formes anime ses tableaux comme son architecture, et même son urbanisme». Le Corbusier: "Plastique et poétique", *Œuvre complète 1946-52*, p.225.

⁵² Fragmento del discurso de Le Corbusier durante la inauguración de la Asamblea de Chandigarh en 1964. Krustup, Mogens: "La 'porte émail' du Palais de l'Assemblée à Chandigarh". *Le Corbusier et la Nature*, París, FLC, 1991, p.185.

⁵³ Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*, p.224-243. Sólo existe una referencia anterior en la *Œuvre complète* de la producción plástica de Le Corbusier: la exposición de arte primitivo de Louis Carré, de 1935, en el atelier de Nungesser-et-Coli. Le Corbusier: Jeanneret, Pierre: *Œuvre complète 1934-38*, Max Bill ed. Zurich, Girsberger, 1938, p.156-157.



Atelier de Le Corbusier con luz rasante. Fotografía de Lucien Hervé, detalle, FLC L2.10.68.



Rampa del palacio de Justicia fotografiada con la misma luz rasante. Fotografía de Lucien Hervé, detalle.

No es habitual fotografiar la pintura de este modo. Las fotografías de pintura tienden a una iluminación plana de la superficie que haga prevalecer el color. Aquí, con la luz rasante, toma mucha importancia el aspecto material, táctil, que hace de contrapunto o subraya las formas: tomemos como ejemplo las manos, donde la fluidez aparente del contorno contrasta con la rugosidad del trazo que lo hace posible. Con una imagen *bien* iluminada, sólo la línea de color perfila las manos; aquí, el relieve añade al trazo un vigor que se desprende de la materia y no de la forma.

Este breve acercamiento a la pintura a través de la materia permite comparar la acción real de las manos de Le Corbusier pintor con la acción de la mirada táctil de Le Corbusier arquitecto. Al revelar, bajo la luz rasante, el relieve de la pintura y el relieve del *béton brut*, la vista se recrea en la superficie perdiendo de vista, por un momento, la profundidad figurada y el volumen respectivamente. Esta impresión de la superficie como *rumor visual* permanecerá en las retinas que observan el *béton brut*, aunque con la distancia o la luz cambiante disminuya su efecto real.

¿No es este rumor visual una reinterpretación de la luz y las sombras incidiendo sobre las molduras de un edificio, una manifestación de *modénature*, como la que Le Corbusier observa en el Partenón? El *béton brut* establece un puente entre los dispositivos productores de sombra como las *loggie*, los *brise-soleil*, los parasoles o el propio edificio y este rumor visual, fruto del relieve de su superficie: una gradación de sombras que abarca el conjunto y sus partes en un encadenamiento de escalas sucesivas. Recordemos la cita que describe los templos de la Acrópolis: «d'une unité d'idée allant de l'unité de matières jusqu'à l'unité de la modénature».⁵⁴

En este sentido, habría un tránsito desde la materia esculpida hacia la materia modelada, encaminada a proyectar sombra sobre la superficie iluminada del muro; un deseo expresado insistentemente desde los años 30 a través del uso de la obra de fábrica, la mampostería o el mortero proyectado y que encuentra en el proceso constructivo del *béton brut* una expresión más próxima a la mano modeladora.

Se trata de una cualidad inherente al hormigón vertido: su textura proviene de la interacción con un segundo material variable y efímero que actúa como molde, capaz de combinar las marcas accidentales del proceso –reveladoras para Le Corbusier de su fidelidad– con un conjunto de huellas intencionadas.

Huellas sobre la arena

La materia modelada lo es por acción de las manos que le dan forma, dejando trazas visibles de esta acción. En 1947, Le Corbusier conoce al escultor Costantino Nivola (Cerdeña, 1911 – Nueva York, 1988) durante una estancia de trabajo sobre la sede de la ONU. Nivola practica una técnica de moldeado en arena que el propio Le Corbusier experimentará en las playas de Long Island.⁵⁵

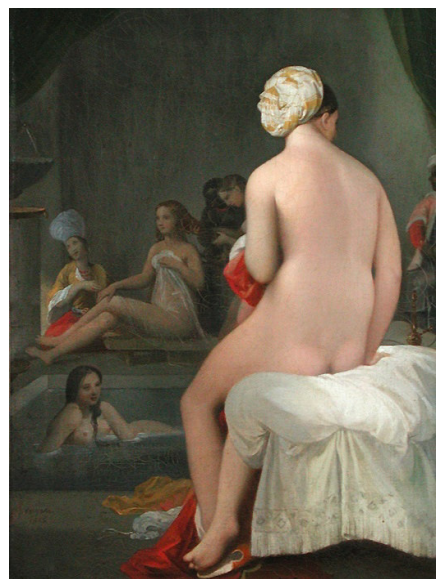
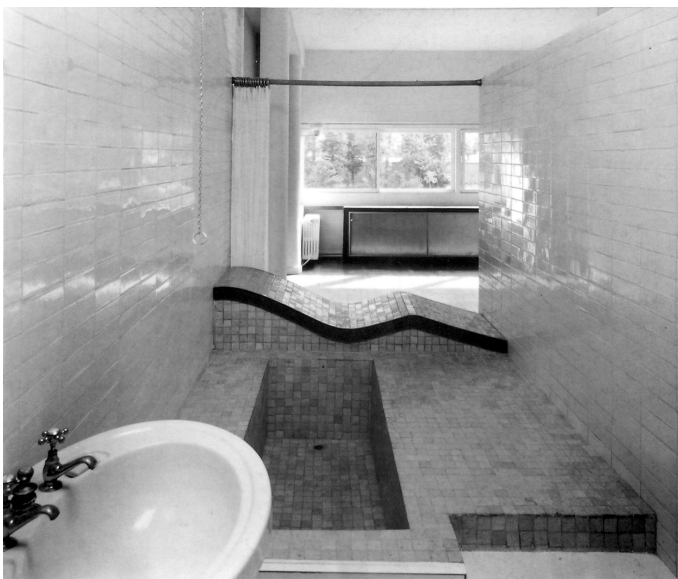
La técnica consiste en verter yeso o cemento líquido en moldes efímeros modelados directamente en la arena. Más que esculturas en sentido estricto, se obtienen formas en relieve y contrarrelieve sobre la superficie de la arena que se invertirán en la obra. La proximidad con el *béton brut* es evidente, pero aquí la única mediación con la obra acabada son las manos de Le Corbusier. La «fidelidad total» del hormigón –a la que se refería más arriba– toma todo su sentido en el momento en que los moldes

⁵⁴ Le Corbusier: *Vers une architecture*, p.167.

⁵⁵ «De passage à Long Island, en 1951, L-C fait une sculpture sur sable. Cette sculpture à été polychromée». Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*, p.232.



«De passage à Long Island, en 1951, L-C fait une sculpture sur sable. Cette sculpture à été polychromée».



La sala de baño de la ville Savoye (1929) y *La petite baigneuse* de Ingres (1828).

incorporan la acción intencionada del escultor, en forma de relieves. Volvemos de nuevo sobre la cita:

‘Les Fantômes’ du Modulor sont le produit du coulage sur moule de bois dans un grand mur compact de béton armé de la façade d’entrée de l’Unité d’Habitation de Marseille [...] Au décoffrage, les moindres détails des moules, la fibre même du bois, les moindres accidents de la scie apparaissent. Le béton, le plus fidèle des matériaux, plus fidèle peut-être que le bronze, peut prendre place dans l’art architectural et exprimer les intentions du sculpteur.⁵⁶

Fantasmas, indicios, trazas, huellas dejadas sobre un material modelable: todos delatan una ausencia que –tal como argumenta Le Corbusier– el *béton brut* reproduce –fossiliza– con absoluta fidelidad. La misma con la que reproduce las imperfecciones de la obra, que no son otra cosa que el rastro de la presencia del hombre durante la construcción; rastros intencionados y fortuitos que se manifiestan forma de huellas perdurables. El contrarrelieve que forma el cuerpo del modulor –el cuerpo que actúa como *molde* de la medida– puede sintetizar aquellos otros rastros que delatan la presencia del hombre: el propio cuerpo como primera impresión de su obra.

La presencia de ciertos instrumentos musicales entre los *objets type* en la pintura purista de Jeanneret puede evocar el perfil de un cuerpo femenino; mientras algunas botellas podrían suplantar la figura de un cuerpo masculino.⁵⁷ Sin embargo, no podemos aquí hacer una lectura del cuerpo como molde, sino más bien, del cuerpo como *silueta*, lejos de la idea de presión sobre una superficie.

Para que este cambio se produzca, será necesario esperar a la experiencia de Le Corbusier con el mobiliario, junto con Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret. El cuerpo es el molde que dicta la forma de la *chaise longue* y es la huella que lentamente se desvanece del *fauteuil grand confort* después de su uso. Pero también es el molde que determina las formas inalterables de la bañera y la *chaise longue* del baño principal de la ville Savoye, que recuerdan, por su disposición, la escena de *La petite baigneuse* de Ingres (1828),⁵⁸ abandonada poco después de imprimir la huella del cuerpo sobre una materia todavía modelable.

Si hablar de huellas es hablar de un cuerpo *in absentia*,⁵⁹ las manos y los pies tienen un papel destacado: huellas de los dedos de la mano sobre la pasta modelable y de los pies que andan sobre una superficie como la arena. Es suficiente la huella de la mano y de los pasos para dejar constancia de la propia existencia, como ha hecho

⁵⁶ Le Corbusier: “Plastique et poétique”, *Œuvre complète 1946-52*, p.225.

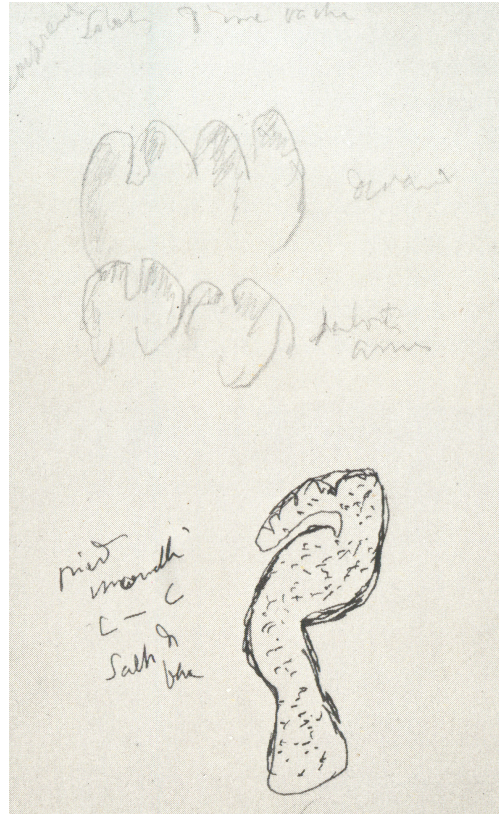
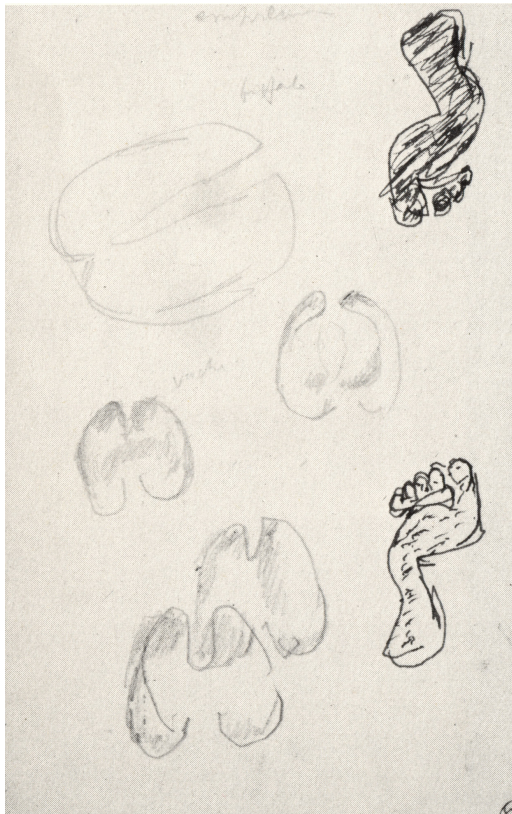
⁵⁷ En *Composition: figure d’homme*, 1929 (FLC 171), una botella de vidrio deviene el cuerpo de un hombre por simple adición de una cabeza sobre el cuello. La pintura deriva de la serie *Nature morte à l’accordéon*, 1926 (Jeanneret, FLC 328, 329, 331) y *Nature morte*, 1928 (FLC 339) con motivos idénticos –excepto por la cabeza que identifica la figura– que más tarde retomará con *Nature morte –Vezelay*, 1939 (FLC 154) y *Nature morte*, 1928-1947 (FLC 420).

⁵⁸ Publicada en *L’Esprit Nouveau* núm.4, de enero 1921, ilustrando el artículo de Bissière, Roger: “Notes sur Ingres”.

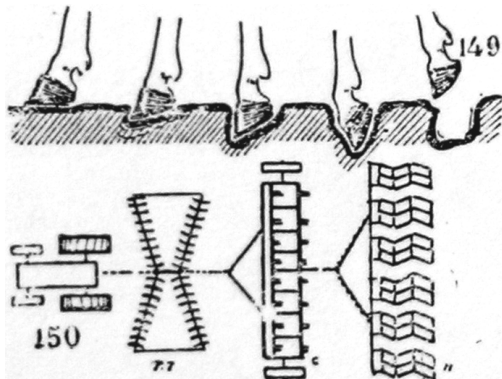
⁵⁹ En francés la palabra *empreinte*, que utiliza Le Corbusier, tiene el significado de: «1. Marque résultant de la pression d’un objet sur un autre. Empreinte en creux, en relief. *Par anal.* Moulage d’un objet. [...] 2. Trace naturelle produite par la pression d’un corps sur un autre. Des empreintes de pas. Empreintes digitales ou, ellipt., empreintes, traces laissées par les sillons et les reliefs de la pulpe des doigts. Marque laissée dans une roche par un animal, un végétal». Voz «empreinte», *Dictionnaire de l’Académie Française* 9^{ème} édition.



Ap. Trouin Trouin, 1950
 1. d. B. h. in. m. d. d. d.
 21.10.50 L.C.



Huellas de la «fauna of the Punjab» y del propio Le Corbusier, FLC W1.3.377 y 383. Arriba, el rastro de Edouard Trouin, octubre 1950.



Huellas de animales y mecánicas en las páginas de *La Ville Radieuse* (1935). Paduka en un templo jainista.

el hombre desde sus orígenes en forma de petroglifos sobre la roca o como delatan las marcas de huellas fosilizadas.⁶⁰

Le Corbusier emprende en 1952 –a partir de una sugerencia de Jane Drew– la construcción simbólica de un entramado de signos en el Capitolio, basados en sus propias inquietudes: la Mano Abierta, las trayectorias solares, la jornada de 24 horas, el Modulor o la torre de las Sombras.⁶¹ Tres años más tarde, Le Corbusier propone al Gobernador C. P. N. Singh dotar a su palacio de un segundo sistema de signos:

L-C: Je voudrais que vous me fassiez connaître quels sont les signes ou les symboles et les mots et les sentences essentiels qui pourraient être évoqués dans ce bâtiment. Ces divers éléments seraient coulés dans le béton, en relief ou en creux, et constitueraient une partie extrêmement vivante de l'architecture.⁶²

Singh: The five rivers, the valour of the people and the gigantic effort they are putting in to rebuild Punjab, so on and so forth. Besides these, one may also think of depicting certain features of past history. But more than this, possibly, it may be a good idea to bring out certain old symbols like the Dharma Chakra and the important flora and fauna of the Punjab. Again, it may be good to have some of the rooms contain Frescoes depicting a whole scenery of Kulu or Kangra.⁶³

La respuesta del Gobernador es amplia y permite a Le Corbusier una interpretación propia. La idea del esfuerzo colectivo para la reconstrucción que cita la carta le es bien próxima: pensemos en propuestas urbanas como Saint-Dié (1946), el programa de las Unités o la capilla de Ronchamp (1950), todas ellas interpretables como parte de la reconstrucción de Francia posterior a la gran guerra; como lo fue el sistema dom-ino (1914) en relación al conflicto anterior. Un esfuerzo colectivo, por otra parte, como el que elogia de la sociedad que fue capaz de levantar las grandes catedrales góticas en *Quand les cathédrales étaient blanches*.⁶⁴

En el caso del Capitolio de Chandigarh, este esfuerzo se podría traducir en la «rude santé» del béton brut, un material que necesita de una puesta en obra coral; un

⁶⁰ Uno de los símbolos jainistas son las *paduka*, representaciones en relieve de los pies de los profetas caminando sobre una flor de loto. Según Peter Serenyi ("Timeless but of its Time: Le Corbusier's Architecture in India") Le Corbusier visita en Ahmedabad el templo de Hutheesing Jain Mandir en 1951, situado en la Balvantrai Metha Road, camino de Shahibag, donde se ubicará la casa Sarabhai. Aunque Le Corbusier hubiese reparado en las *paduka*, sería difícil establecer una vinculación con la idea de «empreintes» sobre la masa modelable del béton brut más allá de lo que consideraba una confirmación de la idea.

⁶¹ «9 avril 52: Hier soir à l'heure du café sur la pelouse du Rest House, sous la pleine lune à 10 heures, Jane Drew, devant Fry et Pierre m'a tenu un petit discours: Corbu, vous devez, en plein Capitol, manifester 'vos signes' d'urbanisme, de sociologie et de plastique par une création de sculptures diverses en pierre, ciment ou bronze [...] Cette tâche Jane est la plus belle qu'on m'ait jamais proposé [...] des signes, est ce qui est au plus profond de moi». Nota de Le Corbusier reseñando la conversación (FLC W1.8.144).

⁶² Carta de Le Corbusier al Gobernador C. P. N. Singh, de 30 marzo 1955 (FLC P1.15.199).

⁶³ Carta de respuesta del Gobernador C. P. N. Singh a Le Corbusier, de 28 abril 1955 (FLC P1.15.127). El Dharma Chakra es la rueda de origen budista presente en la bandera de la India. Kulu y Kangra son relatos épicos que se ubican en las montañas de la región.

⁶⁴ «Le rude destin des hommes en bagarre avec les éléments ou l'insondable inconnu conduisait leur cœur et leur main vers des sentiments robustes, voire tragiques». Le Corbusier: *Quand les cathédrales étaient blanches*, reedición París, Gonthier, 1970, p.47.