

# OBJETO, IMAGEN, AURA. LE CORBUSIER Y LA ARQUITECTURA DE LA FOTOGRAFÍA

Daniel Naegele

*La fotografía es una 'imagen objetiva', tanto una realidad como una representación. Su esencia es una ilusión. A lo largo de todo el siglo XX, la fotografía ha interpretado gradualmente la arquitectura como imagen. Al principio liberadora y luego 'imagen', despreció la autoridad del objeto arquitectónico, borrando su 'aura'.*

*Al enfrentarse a este dilema y cautivado por su intencionada ambigüedad visual, Le Corbusier, el arquitecto de mayor influencia del siglo, unió el objeto y la representación. Aumentó la fotografía convirtiéndola en arquitectura y llevó su espacio —el espacio ilusorio de la representación— hasta un diálogo con el espacio de la realidad. Llegó a una nueva arquitectura de espacios de ilusionista, a una arquitectura 'aparentemente auténtica' que accedía al valor de culto —el aura— a través de la ilusión de los medios de exhibición.*

Al volver a su estudio una tarde al anochecer, Wassily Kandinsky se sintió hechizado por un “inesperado espectáculo”. De pronto vio “una imagen indescriptiblemente bella, impregnada de un brillo interior,” según escribió en sus *Reminiscencias* de 1913<sup>1</sup>. “Al principio me quedé clavado en el sitio, pero luego me acerqué a esa misteriosa imagen, de la que sólo podía discernir formas y colores, y cuyo contenido me resultaba incomprensible. Inmediatamente descubrí la clave del misterio: se trataba de un cuadro que yo había pintado, apoyado de lado contra la pared”. Kandinsky se sintió profundamente afectado y al día siguiente intentó recrear su impresión del cuadro; pero la luz no era la correcta y los objetos del cuadro obstruyeron su ensoñación. “Entonces me di cuenta de que los objetos dañaban mis cuadros”, fue su conclusión, observando que “se extendía ante mí un terrorífico abismo con todo tipo de preguntas y una ingente responsabilidad. Y lo más importante era qué iba a sustituir al objeto perdido”.

¿Qué ha de sustituir al objeto perdido? En muchos sentidos, el desarrollo del arte en el siglo XX fue una búsqueda de la respuesta a la pregunta de Kandinsky. “El objeto está sin duda muerto”, escribió Paul Klee en su diario en la década de los años veinte. “La ‘sensación’ del objeto es de una importancia primordial”<sup>2</sup>. El crítico Carl Einstein estaba de acuerdo, al observar que el arte no es sino una “constante pelea con experimentos ópticos y espacio inventado”. Einstein mantenía que para poder avanzar en el arte se debe transformar el espacio; y para poder transformar el espacio, primero se han de “eliminar los objetos rígidos, los receptáculos convencionales” y, al hacerlo, “cuestionar la propia visión”<sup>3</sup>. Unos pocos años más tarde, Jacques Villon pintó *Abstracción* (fig. 1). Siendo una manifestación visual de la teoría de Einstein, *Abstracción* era una ambigüedad cuidadosamente configurada, una pirámide truncada que parecía simultáneamente proyectarse desde y retrasarse hacia la imagen. Esa oscilación imbuyó la obra de una dimensión temporal, mientras disipaba la objetividad. Al interrogar tanto al objeto como a su visión, *Abstracción* parecía tratar del espacio de la ilusión. A mitades de la década de los años treinta, André Bretón podía hablar sin cualificación acerca de la crisis del objeto.

Esa crisis fue en parte debida a los recientes descubrimientos en física y a la nueva ciencia de la psicología, dado que ambas privilegiaban lo subjetivo y relativo sobre lo objetivo y absoluto. La arquitectura, en apariencia de una objetividad incuestionable, se vio sujeta a esa crisis, también, dado que la arquitectura era cada vez más conocida a través de la fotografía y la fotografía limitaba la arquitectura como imagen. Walter Benjamin, escribiendo en la década de los años treinta, mantenía que la propia invención de la fotografía transformó no sólo la arquitectura, sino “la naturaleza completa del arte”. En *La Labor del Arte en la Era de la Reproducción Mecánica*<sup>4</sup> observó que la lente ve lo que el ojo por sí solo no puede, y hace obvios ciertos aspectos del original que de otra forma serían desconocidos; además, la fotografía coloca “una copia del original en situaciones que se encontrarían fuera del alcance del propio original” por lo que socava la “presencia (del original) en el tiempo y en el espacio, su existencia única en el lugar en el que da la casualidad de que está”. Ambos procesos, defiende Benjamin, interfieren con la autenti-

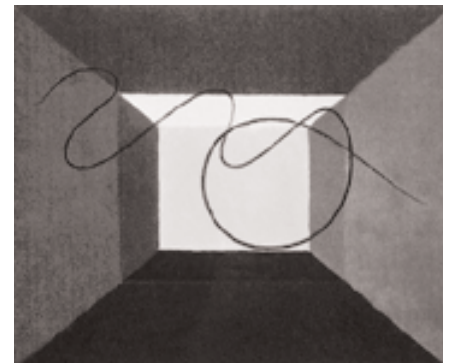


Fig. 1. VILLON, Jacques, *Abstracción*, 1932 (Museo de arte de Filadelfia).

Este artículo apareció publicado por primera vez en inglés con el título “Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography” (Objeto, imagen, aura: Le Corbusier y la arquitectura de la fotografía) en *Harvard Design Magazine* (Otoño de 1998), pp. 37-41. Para esta reproducción se cuenta con la amable autorización de dicha revista.

Las referencias a los documentos de la FLC (*Fondation Le Corbusier*, París) se refieren a los cuadros y números clasificados por dicho archivo en 1993. Recientemente, la Fundación ha digitalizado gran parte de su material y, al hacerlo, ha cambiado casi todos los números de referencia, invalidando de forma trágica así tres décadas de investigaciones realizadas por académicos de todo el mundo. No se estableció ninguna forma de referencia cruzada.

1. KANDINSKY, Wassily, “Reminiscences”, *Kandinsky Complete Writings on Art, Volume One (1901-1921)*, ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vargo (Boston: G. K. Hall & Co., 1982) pp. 369-370. “Reminiscences” se publicó por primera vez como “Rückblicke” con fecha de junio de 1913 en el álbum Kandinsky, 1901-1913 (“Der Sturm”: Octubre de 1913).

2. *The Diaries of Paul Klee*, ed. Felix Klee (Los Angeles: The University of California Press, 1964), p. 670.

3. EINSTEIN, Carl, “Aphorismes Méthodiques”, *Documents* (1929), p. 32. Mi traducción.



Fig. 2. "The Parthenon: the audacity of square mouldings", *Towards a New Architecture*,\* p. 220.

idad del objeto y deprecian gravemente su "autoridad". Esta autoridad él la denomina 'aura' del objeto y en una frase hoy famosa insiste en que "aquello que se marchita en la era de la reproducción mecánica es el aura de las obras de arte".

Obviamente, el 'aura' no es el objeto mismo, sino un ambiente individualizado que envuelve al objeto auténtico, una sensación sutil pero única que se recibe en presencia del original. Una imagen, aunque sea fotográfica, puede provocar una sensación así; pero sería el aura de la imagen, y no la del objeto representado. Benjamin une el aura directamente al "valor de culto" de la obra, frente a su valor de exposición. Explica que en la antigüedad los artistas creaban objetos ceremoniales con objeto de culto y motivos rituales. Ocasionalmente expuestas, pero a menudo ocultas, esas creaciones —'arte' significaba creado para los espíritus y para lugares específicos— eran principalmente instrumentos de magia, y su aura estaba inexorablemente unida a sus funciones rituales. Fue sólo más tarde, cuando las prácticas artísticas se emanciparon del ritual y el arte se creó cada vez más preparado para la exhibición, cuando ese tipo de creaciones llegaron a ser reconocidas como 'obras de arte'. Benjamin cree que la fotografía liberó la obra de arte del ritual. Con la fotografía, el valor de exposición desplazó al valor de culto; pero no sin resistencia. El valor de culto se retira, escribe Benjamin, "hasta una última trincheras: la tolerancia humana". El aura emana "por última vez" en la "etérea expresión del rostro humano" capturado en los primeros retratos fotográficos.

Benjamin defiende que al 'reproducir' objetos únicos, la fotografía extrae el aura, dejando esos objetos como equivalentes de todos los demás. Dado que la nueva percepción tiene una "sensación de la igualdad universal de las cosas", al final cumple una función política. Al erosionar la autoridad del objeto, la fotografía separa "el objeto reproducido del control de la tradición". El resultado no es otro que la "liquidación del valor tradicional de la herencia cultural".

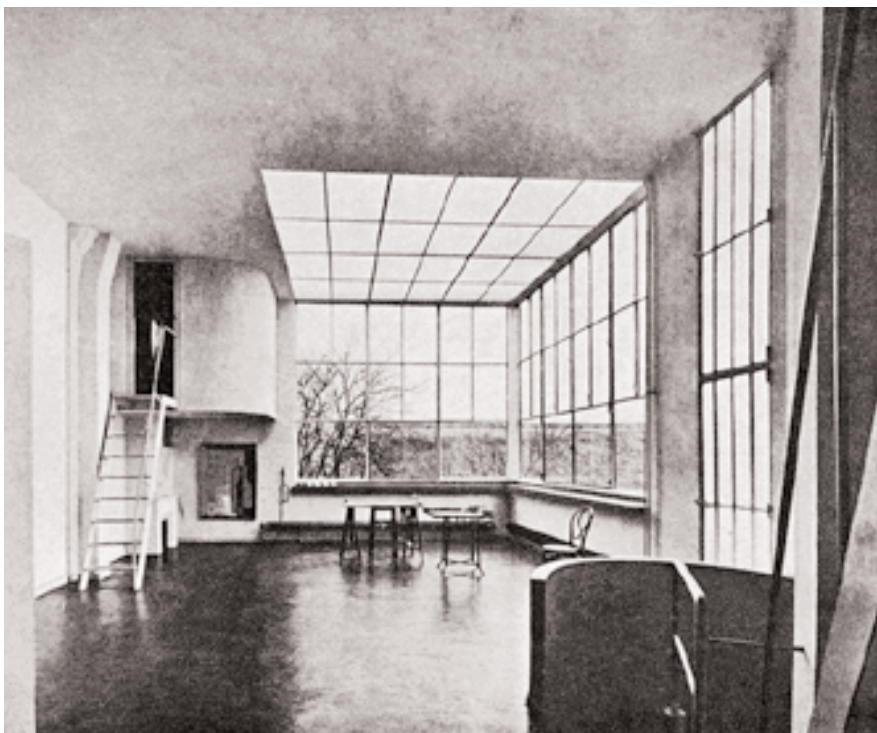
Y podríamos conjeturar que en gran medida por ese motivo la fotografía demostró ser un medio ideal para liberar a la arquitectura del movimiento moderno de la tiranía de los valores académicos y de los gustos arbitrarios. La nueva arquitectura debía ser verdadera, directa, de construcción racional. La fotografía, un medio que nunca miente, así lo ilustró. Debía ser seria, no comprometida y debía estar imbuida del espíritu de la época. Las composiciones de sofisticada tecnología fotográfica en blanco y negro presentaban a menudo una arquitectura frágil e incierta que parecía creíble, digna e incluso inevitable. La fotografía liberó la nueva arquitectura —entonces internacional en estilo y ligera y móvil en apariencia— de su lugar de origen. La embelleció y protegió contra los efectos negativos del tiempo, del clima y del uso.

Sin embargo, ulteriormente, la imagen de la arquitectura dio lugar a una arquitectura de imagen. Cada vez más, como lo describió Benjamin, "la obra de arte reproducida se convierte en la obra de arte diseñada para ser reproducida". Si inicialmente la percepción de la fotografía parecía alinearse junto a las creencias del movimiento moderno, al final se demostró que su efecto fue, como predijo Benjamin, corrosivo contra una sensación de origen y autenticidad, cualidades que ganaron cada vez más importancia en una arquitectura que celebraba las verdades de la estructura y del material. Así, si la fotografía inicialmente permitió a la arquitectura moderna dar la sensación de cumplir sus propios preceptos teóricos, con el tiempo le planteó obstáculos para llegar a ser lo que realmente quería llegar a ser.

El dilema ganó en urgencia al prevalecer cada vez más la reproducción mecánica. Existían dos salidas obvias: la arquitectura se podía 'resistir' a la representación y cultivar en su lugar la autenticidad del objeto y su enlace con su origen; o, por el otro lado, la arquitectura podía 'convertirse' en representación, sumergiéndose en un exhibicionismo honrado y fomentando su característica de signos como respuesta tanto artística como funcional ante las condiciones culturales y las presiones del mercado. La primera vía llegó inicialmente desde los 'Usonianos' orgánicos domésticos de Frank Lloyd Wright hasta una arquitectura cruda y elefantina, pesada e inerte, una arquitectura de músculo claro, una Maison Jaoul: orgullosamente erosionada, vibrantemente brutal y abundantemente desbordada de naturaleza. La segunda vía llevó a una arquitectura de 'cartón' de superficie y ornamento y mascarada, cuyo disfraz era o abiertamente moderna —tal vez el *Immeuble de Publicité* de Oscar Nitzschké— o decididamente amoderna —la casa de Chestnut Hill de Vanna Venturi—.

No obstante, existía una tercera salida, un camino en que la erosión fotográfica del objeto no actuaba como obstáculo, sino como piedra de apoyo hacia una nueva arquitectura. Esa tercera vía no privilegiaba ni el artefacto ni la representación, sino que unía ambos para llegar a una

4. BENJAMIN, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, traducción de Harry Zohn (Nueva York: Schocken, 1969), pp. 217-251. Todas las citas de Benjamin han sido tomadas de esta obra, a no ser que se indique lo contrario.



3

nueva arquitectura de espacio ilusionista: una arquitectura ‘psicológica’ y relativa compatible con una nueva ciencia aunque simultáneamente secreta y atmosférica, una arquitectura ‘en apariencia auténtica’ que halló acceso al valor de culto en la ilusión de los medios de exhibición. La fotografía resultaba esencial en la concepción y realización de esa arquitectura. De hecho, como veremos, en muchos sentidos la nueva arquitectura parecía una manifestación tridimensional y habitable de la ‘arquitectura de la fotografía’.

Fue Le Corbusier, el arquitecto más influyente del siglo, quien viajó por ambos caminos para llegar al tercero. Este hecho apenas resulta sorprendente dada su eterna preocupación por el “espacio de la pintura” y su temprana visión de la arquitectura no como objeto, sino como “magnífico juego, hábil y preciso, de los volúmenes vistos a la luz”<sup>5</sup>. Sólo necesitamos unir su definición a la definición igualmente potente de Moholy-Nagy sobre la fotografía como “manipulación de la luz” para comprender, como sin duda hizo Le Corbusier, el tremendo potencial de un matrimonio entre ambos medios. De hecho, Le Corbusier manifiesta una arquitectura de la fotografía ya en 1923, en su *Vers une architecture*, un libro que, según él defiende, evita “el lenguaje florido y las descripciones poco eficaces”, apoyándose en su lugar en “los hechos que explotan bajo los ojos del lector a fuerza de imágenes”<sup>6</sup>.

Le Corbusier fue co-fundador, junto a Amédée Ozenfant del Purismo. El Purismo, como gran parte de la pintura de vanguardia de la época, era un arte de referencia propia que constantemente llamaba la atención hacia el acto de ver. Interrogaba el plano de la pintura, una investigación que tuvo como resultado una ambigüedad altamente cultivada. Ozenfant había definido el trabajo del arte como “una máquina para evocar emociones”<sup>7</sup> y el Purismo diseñó ciertas estrategias, que se basaban de manera muy amplia en los nuevos descubrimientos en la óptica y en la psicología de la percepción, para ‘detener’ al espectador. En la pintura purista, los efectos psicológicos del color y de la línea combinados con campos muy ambiguos —construcciones en espacios paralineares, una frontalidad exagerada, un ‘*mariage des contours*’, inversiones de figuras a nivel del suelo— para transmitir una ‘resonancia’ que tenía un impacto emocional muy calculado. Dicha percepción fue recibida de forma somática, expandiéndose el espacio resonante de la pintura hasta el espacio real en un intento por ‘tocar’ el espectador. En ese sentido, la ‘resonancia’, lo que Le Corbusier describía como una “tabla sonora que vibra dentro de nosotros”, era un paralelo palpable y casi científico del aura.



4

Fig. 3. “An Artist’s Studio”, interior del estudio de Ozenfant por Le Corbusier, 1924; de *Towards a New Architecture*\*, p. 262.

Fig. 4. La cubierta original de *Vers une architecture*, 1923, con un paseo del trasatlántico Aquitania. Se puede encontrar un facsímil de la cubierta y la fotografía en *L’Esprit Nouveau*, nº 20. Solamente la fotografía se puede hallar en *Towards a New Architecture*\*, p. 98, parte inferior, con pie de foto “The ‘Aquitania’ (Cunard Line)”.

5. LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, traducción de Frederick Etchells (Nueva York: Payson & Clarke, Ltd., 1927), p. 218. Publicado originalmente como *Vers une architecture* (París: Éditions Crès et Cie, 1923).

6. LE CORBUSIER, folleto publicitario para *Vers une architecture*, Fundación Le Corbusier, Box B2-15. Como se cita en COLOMINA, Beatriz, “Le Corbusier and Photography”, *Assemblage 4* (1987): p. 15.

7. Tal y como fue relatado por Amédée OZENFANT, *Mémoires*, 1886-1962 (París: Seghers, 1968), p. 109.



5

Fig. 5. Villa Savoye, *Bajo los pilotis*; de Le Corbusier (*Œuvre complète*, volumen 2, 1929-34, p. 31 (inferior izquierda, pie de foto "Arrivée des voitures sous les pilotis").

Fig. 6. Los "muros de texto" del *Pabellón des Temps Nouveaux*, París, 1937. Le Corbusier, *Des Canons, des munitions? merci! des logis...* SVP, p. 39 (superior) (o alternativamente, p. 34) (segunda alternativa: *Le Corbusier Œuvre complète*, volumen 3, 1934-38, p. 169, inferior).

Fig. 7. Fachada lateral del Pabellón *Esprit Nouveau*, del *Almanach d'architecture moderne*, de Le Corbusier, p. 153. [(se puede encontrar una vista más clara pero mucho menor en *Le Corbusier Œuvre complète*, volumen 1, 1910-29, p. 101 (inferior derecha, pie de foto "Le Pavillon").]



6



7

Le Corbusier creía que la pintura purista "debía liderar la objetificación de todo el 'mundo'"<sup>8</sup>. Como algunos artistas De Stijl y Constructivistas, deseaba agrandar el arte hasta el entorno. *Vers une architecture* ofrecía un marco teórico para su 'objetificación' y en él Le Corbusier describe una arquitectura concebida con base en principios puristas. Presenta el *Partenón* —para él el "apogeo" de toda la arquitectura— como una arquitectura recibida por la visión perceptiva, tal y como tal vez se reciba la pintura purista, es decir, como una serie de "fenómenos organizados", armoniosos y "según el eje que se encuentra entre nosotros". En el *Partenón*, Le Corbusier escribe: "estamos ribeteados por nuestros sentidos; estamos deslumbrados mentalmente; rozamos el eje de la armonía". Todo se consigue "con únicamente formas puras en relaciones precisas"; la religión, el simbolismo y la "presentación naturalista", dice, no participan en ello<sup>9</sup>.

Le Corbusier ilustra esos hechos con imágenes 'purificadas'. Cuidadosamente cosecha fotografías del renombrado álbum *Le Parthénon* de Frédéric Boissonnas en composiciones ambiguas en que la figura y el fondo se invierten sin esfuerzo (fig. 2). La inestabilidad de la imagen desmaterializa la objetividad de su contenido. La fotografía, aunque sólo sea momentáneamente, trata del espacio y de la forma, sin contenido representativo; y el lector que así lo reconoce debe también reconocer la ilusión de todas las imágenes. La fotografía es didáctica. Le enseña al lector a ver.

Tal y como queda fotográficamente ilustrado, el *Partenón* se relaciona con facilidad con la modernidad, ya que Le Corbusier también 'purificó' imágenes de aquellos objetos que epitomaban *l'esprit nouveau*, incluyendo su propia arquitectura. En la cubierta original del libro, por ejemplo, se interpreta una imagen del viaje del trasatlántico *Aquitania* en una forma de pirámide truncada que se anticipaba a la antes mencionada *Abstraction* de Villon (fig. 4). La imagen oscila desde una visión fácilmente perceptible (un profundo pasillo que se extiende hacia el interior del plano del cuadro) hasta una visión proyectada menos pronunciada, que al final se colapsa en un rectángulo bidimensional formado por cuatro triángulos. Le Corbusier compone sus propias imágenes de su propia arquitectura de una manera idéntica. La famosa fotografía del interior del estudio de Ozenfant (fig. 3), por ejemplo, aunque mucho más sutil en ejecución, claramente asume la *parti* de la pirámide truncada como hacen numerosas fotografías del trabajo de Le Corbusier ejecutado mucho después de la publicación del libro (fig. 5). Hay ambigüedades más curiosas que también pueblan las páginas de *Vers une architecture*. En "Farman", por ejemplo, una cuidadosa composición incita a los timones de un aeroplano a

8. JEANNERET, Ch.-E. and OZENFANT, Amédée, "Purism", en Robert L. HERBERT, *Modern Artists on Art* (Nueva York: Prentice Hall Press, 1964): pp. 58-73, p. 73. "Le Purisme" apareció originalmente en *L'Esprit Nouveau* 4 (Enero de 1921): pp. 369-386.

9. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, p. 220.

convertirse en ojos que transforman el avión en una liebre de láminas de metal (fig. 8). En *A 'Bugatti' Engine*, un producto de una línea de montaje toma la imagen de un robot con ojos cilíndricos, con una nariz parecida a una caja y una frente de acero taladrada que sugiere la presencia de cejas (fig. 9)<sup>10</sup>.

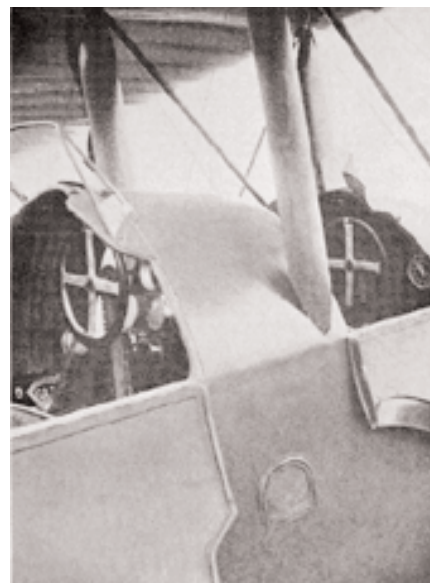
En comparación con el medio ficticio de la pintura, la fotografía es 'una acuñación inexacta de la realidad'. Como tal, permitió a Le Corbusier presentar la realidad codificada, como un signo de otra cosa. A menudo el signo se oculta y se exige al lector que realice un acto de descubrimiento. La imagen se convierte en una experiencia, y su oscilación evoca un sentimiento palpable incluso mientras revela la imagen como una ilusión. Esas imágenes, secretas y 'emocionantes', tienen en su interior un resto de aura. La ambigüedad lo facilita. Al disipar la objetividad, al liberar la imagen de su 'contenido' aparente, permite a la fotografía disponer de su naturaleza espacial. La oscilación de la ambigüedad convierte la temporalidad en una parte esencial de su naturaleza. Como constructo espacio-temporal, la imagen ambigua se convierte en una nueva arquitectura, una arquitectura que cuestiona su propia constitución. En este sentido, Le Corbusier descubrió el espacio ilusorio en el espacio de la representación. Pero, ¿cómo se puede introducir ese espacio en el terreno en apariencia no ficticio de la arquitectura?

Encontramos una respuesta inicial en algunas de las primeras casas de Le Corbusier, en las que se presenta la 'realidad', aunque sólo sea de forma momentánea, como una representación. En Villa Savoye, una abertura enmarcada en un muro libre ofrece a la terraza del tejado una 'imagen' del paisaje natural; mientras, la gran apertura acristalada de la fachada sur, vista desde el exterior de la casa, ofrece una elevación tensa y parecida a un lienzo que se ve animado por una luz natural en constante cambio, una luz atrapada dentro de la 'composición'. En ambos casos, la arquitectura acorralla a la naturaleza, reduciéndola a un tratamiento superficial. Como una representación aplanada, pierde su posición privilegiada como realidad y se convierte en un signo de sí misma.

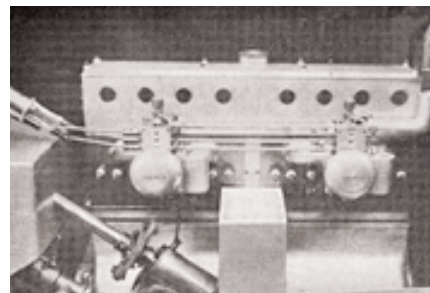
Si en *Villa Savoye* el intercambio entre lo real y lo representado es incidental, en los pabellones de exposición de Le Corbusier la representación se aumenta hasta la escala de la propia arquitectura; de hecho, se 'convierte' en arquitectura. El Pabellón de *l'Esprit Nouveau*, por ejemplo, era una maqueta a escala completa, una representación de una unidad de alojamiento que se debía construir como parte de un complejo mucho mayor. En su fachada lateral, Le Corbusier pintó las iniciales 'EN', aumentadas hasta el tamaño de los elementos arquitectónicos primigenios (fig. 7). Aunque planas, se representan de tal forma que sugieren una dimensión de profundidad y parecen retrasarse hasta el interior del propio edificio. Esa escala arquitectónica y esa ilusión de profundidad se enfrentan entonces a la mucho menor escritura de *L'ESPRIT NOUVEAU* sobre un campo blanco que parece solapado, aunque de hecho ocupa el mismo plano que 'EN'. Por lo tanto, Le Corbusier transforma la palabra en una imagen, minando su forma espacial. Concibe la arquitectura como una especie de caligrama habitable. Como en la ambigua fotografía, se trata de un objeto, aunque simultáneamente es una imagen. Un decenio más tarde, en la tienda del Pabellón de *Temps Nouveaux*, Le Corbusier creó una estructura interior en la que las paredes eran literalmente palabras e imágenes (fig. 6). Penetrar en aquel laberinto era caminar dentro de las páginas de un libro. Cuando se documentó fotográficamente el pabellón en su *Des Canons, des munitions? merci! des logis... SVP*, las imágenes de muros caligrafiados actuaron como páginas reales del libro, devolviendo así la palabra a la página impresa.

Con ese tipo de duplicidades, Le Corbusier traduce tanto la naturaleza como la escritura en el lenguaje pictórico más inmediato del artista. Esto tiene el efecto particular de socavar no sólo la autoridad de la naturaleza y de la escritura, sino también la de la autenticidad. Vivimos en un mundo de nuestras propias representaciones, que se invierten como verdaderas a través de una fe *a priori* en la armonía formal. Esa confianza en la sensación y en el alejamiento de la realidad adquiere una cualidad surrealista. La apariencia y la realidad quedan cuestionadas por una ambigüedad que fomenta múltiples interpretaciones. Se comprometen las facultades interpretativas. Los espectadores se convierten en participantes, en cómplices al servicio de lo surrealista.

La paradoja palabra/imagen no es más que una estrategia para evocar la sensación del espacio de la representación. Se creó una segunda en el Pabellón Suizo de París, cuando Le Corbusier aumentó la fotografía hasta el tamaño de la arquitectura. Le Corbusier se oponía firmemente a la decoración en la arquitectura, pero cuando necesitó completar esa residencia, la brutalidad del



8



9

Fig. 8. "Farman", de *Towards a New Architecture\**, p. 112.

Fig. 9. "A Bugatti Engine", de *Towards a New Architecture\**, p. 282 (superior).

10. Para un análisis detallado de las imágenes ambiguas de *Vers une architecture*, consultar NAEGELE, Daniel, "Photographic Illusionism and the 'new world of space'" en *Le Corbusier-Painter and Architect* (Dinamarca: Arkitekturstiftelsen B, 1995), pp. 83-117.



10

Fig. 10. Fotomural, biblioteca del Pabellón Suizo, 1933; de LE CORBUSIER, *Creation is a Patient Search*, p. 98. (Alternativamente, de *Architectural Record* (Mayo, 1934), p. 403).

Fig. 11. Fotomural, *Pabellón des Temps Nouveau*, París, 1937; de *Le Corbusier Œuvre complète*, volumen 3, 1934-38, p. 168.



11

muro curvado de escombros que dominaba la entrada y la biblioteca ofendieron tanto al cliente de Le Corbusier, que dirigió al arquitecto para que lo cubriera con un mural. Incómodo con las artes decorativas tradicionales, Le Corbusier empleó los ‘nuevos medios’ para crear un fotomural formado por cuarenta y cuatro fotografías que se extendía en toda la longitud y altura del muro (fig. 10). Sus imágenes eran geométricas, objetos hechos por el hombre, que se combinaban con visiones microscópicas y abstractas y con visiones aéreas de la naturaleza, visiones dentro de una ‘nueva visión’ que no se encontraban a la vista del ojo desnudo. En una conferencia ofrecida en Praga dos años más tarde, André Breton rechazó el Pabellón Suizo por ser frío y racional, “dado que era obra de Le Corbusier”, aunque de todo corazón alabó el fotomural como un ejemplo de “irracionalidad concreta”. De forma entusiasta lo describió como “irracionalmente ondulado”, comparándolo de manera positiva con el trabajo de Gaudí, y declarando que indicaba que la arquitectura estaba nuevamente intentando “romper todos los límites”. Su conferencia se tituló “Situación Surrealista del Objeto”<sup>11</sup>.

El muro curvado apenas era una onda irracional, y Le Corbusier no había pretendido que el mural invocara lo irracional. Sin embargo, la evaluación de Breton estuvo muy inspirada. Consideró el mural un ejemplo del objeto en crisis, y reconoció en él aquello que no resultaba evidente para Le Corbusier. El mural era un solapamiento representativo. Además del orden racional de la arquitectura, creaba un orden irracional, estableciendo una condición dialéctica con implicaciones tanto psicológicas como espaciales. El espacio ilusorio de la representación interrogaba el espacio ‘real’ de la arquitectura. El fotomural desmaterializaba la arquitectura. Y si para Breton esto constituía una prueba del objeto en crisis, para Le Corbusier demostraba en la arquitectura un espacio contradictorio similar al representado en su ambigua fotografía<sup>12</sup>.

En cada uno de los siguientes pabellones de exposiciones de Le Corbusier, los fotomurales tuvieron un papel cada vez más importante. En el Pabellón de los *Temps Nouveaux*, enormes collages de fotos llenaban por completo los muros. Al contrario que en el entretejido de imágenes planas del Pabellón de Suiza, esos murales combinaban imágenes de espacio arquitectónico en perspectiva con imágenes de espacios irreales y sin perspectiva (fig. 11). Estas representaciones de espacios fantásticos se colocaron entonces dentro del espacio real del pabellón. Podemos imaginar que el resultado fue un ‘espacio contradictorio’ mucho más exagerado e ilusorio que el del Pabellón Suizo.

Le Corbusier perfeccionó su estrategia a finales de la década de los años cincuenta, cuando la era de las máquinas dio pie a la era electrónica, en la que construyó en Bruselas la mejor “máquina para provocar emociones”. El Pabellón Philips era una estructura con forma de tienda que acogía a 500 espectadores reunidos en su oscuro interior. Colectivamente experimentaban la música de Varèse y Xenakis junto a una grabación de sonidos de “todos los sonidos del universo... el del gato, el del mosquito y el del suelo, los imaginados por el poeta, gritos de alegría y dolor de toda la naturaleza”<sup>13</sup>. Aparecían enormes imágenes: la tierra y la luna, un insecto, una flor, un cráneo, un Buda, tótems africanos, cadáveres del holocausto, un bebé recién nacido, una nube en forma de seta (figs. 12 y 13). La voz de Le Corbusier anunciaba:

11. BRETON, André, “Surrealist Situation of the Object”, *Manifestoes of Surrealism*, traducción de Richard Seaver y Helen R. Lane (Ann Arbor: *The University of Michigan Press*, 1969), p. 261.

12. Para más información sobre el uso que hace Le Corbusier de los fotomurales en pabellones de exposiciones, consultar NAEGELE, Daniel, “Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions and Multimedia Spectacles”, en *History of Photography*, vol. 2, nº 2. (Verano de 1998), pp. 127-138.

13. PETIT, Jean, *Le Poème Électronique Le Corbusier*, (París: Editions de Minuit, 1958) como lo cita Tim BENTON en “The sacred and the search for myths”, *Le Corbusier: Architect of the Century*, p. 244.

“¡Atención! ¡Atención! Todo se consigue de forma sutil: ¡una nueva civilización! ¡Un nuevo mundo! Es urgente que volvamos a establecer las condiciones de la naturaleza en nuestros cuerpos y en nuestras mentes. Sol, espacio, verde...”<sup>14</sup>. Como si de un comentario de sus caligramas arquitectónicos anteriores se tratara, Le Corbusier denominó al pabellón *Le Poème électronique*. Más adelante describió ese acontecimiento como “ese largo grito de una comunidad nuevamente descubierta, el sentido del drama, de la pasión y de la fe, presentes en el alma colectiva...”<sup>15</sup>. En Bruselas, Le Corbusier había creado el espectáculo final: una arquitectura de luz y sonido, un espacio de representación compuesto en gran medida de emisiones electrónicas. Todavía más impresionante fue que en ese caso logró evocar una sensación de culto a través únicamente de reproducciones mecánicas.

Bruselas no fue sino uno de varios intentos de Le Corbusier por volver a establecer el valor de culto en la arquitectura tras la Segunda Guerra Mundial. La devastación de la guerra y la inminente amenaza de una catástrofe atómica exigían un nuevo humanismo. Los edificios de Le Corbusier —una vez estilizados, blancos y ligeros— se convirtieron en poderosamente pesados y grises y burdos, con las marcas de los hombres que los hacían. Comenzó a retratarse a sí mismo no como un sofisticado tecnólogo, sino como un arquitecto poeta y pintor, un filósofo místico con poderes especiales de percepción. Como ciertos surrealistas, escribió acerca de “visiones paranoicas”, de Ubus que aparecía en su pintura sin que él lo quisiera y sólo se descubría años más tarde; y para su enigmático *Le Poème de l'angle droit* adoptó el tema surrealista de la metamorfosis. Donde una vez describió una casa como “una máquina en la que vivir”, ahora declaraba que “hacer arquitectura es hacer una criatura”<sup>16</sup>. Al igual que con la fantástica arquitectura antropomórfica imaginada por los surrealistas Man Ray y André Masson, el cuerpo humano se convirtió para Le Corbusier en una metáfora de la construcción. En el centro de su complejo Chandigarh colocó una colosal mano pinchada en una varilla de acero y mecida al viento. En Bruselas imaginó su Pabellón como “un estómago que asimilara a 500 oyentes-espectadores, y que se evacuaran de forma automática al final del espectáculo...”<sup>17</sup>. Y en la cima de una colina en Ronchamp construyó su obra maestra, una capilla que —con sus muros ondulantes y su “irracionalidad de hormigón”, con sus puertas y ventanas envueltas en representaciones, con su propensión a socavar la lógica estructural y su tendencia a parecer ligera e inmaterial a pesar de su obvia masa— conscientemente evitaba todos los cánones de la arquitectura del movimiento moderno, normas tal vez consideradas dañinas para la naturaleza sagrada del edificio. Y nuevamente, Le Corbusier se volvió hacia la fotografía —hacia imágenes ambiguas que revelan la fachada este de la capilla como una imagen curiosa, una aparición que milagrosamente surge a la luz de una hoguera o en la niebla de una umbría mañana— para representar el aura de su objeto, mistificar la arquitectura moderna e imbuir lo temporal de una sensación trascendental de lo eterno<sup>18</sup>. (figs. 14 y 15).

La evaporación del objeto en una sensación y el ambiente aureolado que surgió de esta transformación fue uno de los temas recurrentes en todos los aspectos de las obras de Le Corbusier, y ya en 1946 lo denominó *l'espace indicible* y lo ofreció como una teoría progresiva de la arquitectura de la posguerra, de la era electrónica. Le Corbusier definió los espacios inefables como una “vibración” entre la “acción de la obra (arquitectura, estatua o pintura)” y la “reacción del entorno: los muros de la habitación, las plazas públicas... el paisaje”, comparando esa vibración con la ‘magnificación del espacio’ conseguida por los cubistas alrededor de 1910<sup>19</sup>. Es, dijo, el equivalente de su cuarta dimensión, el “momento de una escapada sin límite evocada por una consonancia extraordinariamente justa de los medios plásticos empleados”. Esa evocación nace no del sujeto, sino de las proporciones de la obra, y su recepción depende de la intuición educada —“ese milagroso catalizador de sabiduría adquirida, asimilada e incluso olvidada”— de aquellos que la recibirían. Dado que cada obra contiene en su interior “masas ocultas de implicaciones... todo un mundo que se revela a sí mismo ante aquellos a quienes concierne”. Sólo tras dar forma a su tratado con ese tipo de lenguaje volvió Le Corbusier a los aspectos arquitectónicos, escribiendo: “Entonces se abre una profundidad sin límites, los muros desaparecen, se deshacen las presencias contingentes, se logra el milagro del espacio inefable”. Al contrario que en el caso del “terrorífico abismo” a que se enfrentaba Kandinsky con la desaparición del objeto, la experiencia del espacio inefable es, para Le Corbusier, un acontecimiento trascendental. Se cruza un umbral, se entra en un nuevo reino, se entra en el otro lado del espejo. “No soy consciente del milagro de la fe”, escribió como conclusión, “aunque a menudo la experimento con el espacio inefable, con la consumación de la emoción plástica”. Por lo tanto se lleva a una ecuación del espacio y del espíritu.



12



13

Figs. 12 y 13. Imagen proyectada en el Pabellón Philips Pavilion de Le Corbusier, en Brussels, 1958; de B. LOOTSMA, “Poème électronique: Le Corbusier, Xenekis, Varèse”, en *Le Corbusier Synthèse des Arts. Aspects des Spätwerks 1945-1965*. (Karlsruhe: Wilhelm Ernst/Badischer Kunstverein, 1986), p. 129.

14. Fundación Le Corbusier, Box A3-2, 658. Mi traducción. Este anuncio mecanografiado se divide en cinco secciones poéticas.

15. PETIT, *Le Poème Électronique Le Corbusier*.

16. LE CORBUSIER, *Le Poème de l'Angle Droit* (Paris: Editions Verve, 1955), de la sección “E.4 Caractères”. En francés: *Faire une architecture c'est faire une créature*.

17. LE CORBUSIER, *Creation is a Patient Search* (Nueva York: Frederick A. Praeger Inc., 1960), p. 186.

18. Consultar NAEGELE, Daniel, “Un Corps a habiter: The Image of the Body in the Oeuvre of Le Corbusier”, *Interstices 5* (Auckland, NZ: 2000), pp. 36-53.

19. LE CORBUSIER, “L'espace indicible”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número especial (Enero de 1946): pp. 9-10. Publicado nuevamente en LE CORBUSIER, *Modular II*. Publicado en inglés en LE CORBUSIER, *New World of Space*. Todas las citas de este párrafo son de Joan Ockman, ed., *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology* (Nueva York: Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993), p. 66.

Fig. 14. Fachada este de la capilla de Ronchamp por la noche, con una hoguera en el fondo; de Jean PETIT & LE CORBUSIER, *Le Livre de Ronchamp*, p. 96.

Fig. 15. Fachada este de la capilla de Ronchamp (velada en bruma); de *Ronchamp Vence* (París: Editions du cerf, 1955).

\*nota: todas las referencias presentadas en relación a *Towards a New Architecture* se deben a Frederick Etchells, traducción. (Nueva York: Payson & Clarke, Ltd., 1927). Existen numerosas ediciones posteriores, aunque la edición de 1927 incluye fotografías brillantes y superiores, y se recomienda por sus reproducciones. La paginación varía de edición a edición.



14



15

Daniel Naegele es arquitecto y crítico y profesor agregado del Departamento de Diseño Medioambiental de la Universidad de Missouri-Columbia. Se doctoró en la *Architectural Association* de la Universidad de Yale y en la Universidad de Pennsylvania, donde, en 1996, completó su tesis, *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture* (La forma de ver las cosas de Le Corbusier: Ambigüedad e Ilusión en la representación de la arquitectura moderna), bajo la dirección de Joseph Rykwert.

Le Corbusier se puso al servicio de la fotografía incluso cuando se sirvió de ella. La amplió, la convirtió en arquitectura, y trasladó su espacio —el espacio ilusorio de la representación— hasta un diálogo con el espacio de la realidad. La condición dialéctica resultante, aunque arquitectónica, reflejó la condición de la propia fotografía. La fotografía es una ‘imagen objetiva’, es tanto ‘realidad’ como ‘representación’. Su esencia es ilusión, y Le Corbusier tuvo la inclinación de reconocer la ilusión como verdad y elevar esa verdad hasta un ideal. La ilusión se puede sentir, se puede percibir como la distancia entre la apariencia y la realidad, entre lo percibido y lo conocido. Su equivalente corpóreo es el espíritu. Su paralelo arquitectónico es el espacio, un espacio que se afirma como un ambiente único y físicamente fortalecedor. Este espacio es como el aura de una imagen. Para Le Corbusier, ofrecerlo como un entorno constituyó la premisa de una nueva arquitectura.