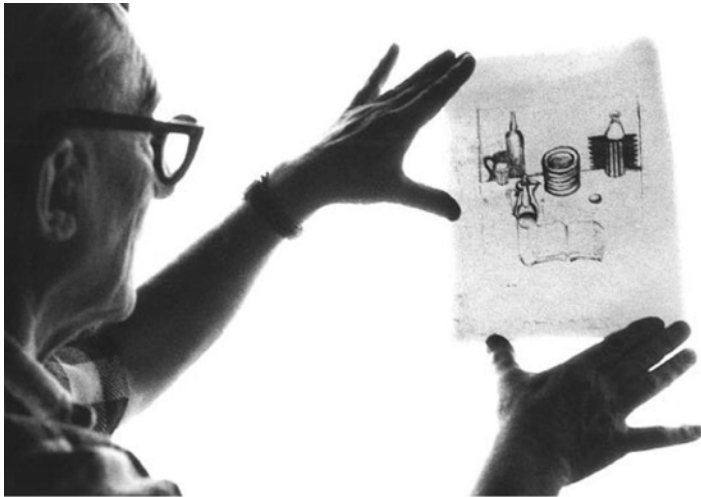




- ◆ Trabajo realizado por la Biblioteca Digital de la Universidad CEU-San Pablo
- ◆ Me comprometo a utilizar esta copia privada sin finalidad lucrativa, para fines de investigación y docencia, de acuerdo con el art. 37 de la M.T.R.L.P.I. (Modificación del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual del 7 julio del 2006)

# ***LE CORBUSIER, objeto indirecto***

Santiago de Molina



Cualquiera que haya dedicado tiempo a adentrarse en el hacer de Le Corbusier pronto habrá sufrido en carne propia dos grandes obstáculos: uno, la ingente bibliografía generada por su obra y su figura, aumenta cada año a una velocidad inimaginable, lo que hace imposible su total conocimiento. Estudios sobre las “notas de lavandería”, minuciosos trabajos sobre las fases de sus proyectos más recónditos, sus lecturas, sus costumbres sexuales o sus relaciones con la masonería, salen a la luz desde las más remotas universidades de todo el mundo. La segunda dificultad, se encuentra en la imposibilidad de ofrecer una visión desviada de la figura oficial de Le Corbusier, al menos con algo de realidad o de verosimilitud. Sus grandes estudiosos continúan luchando en un terreno donde el enfoque para la comprensión de su trabajo se ha logrado asentar, a grandes rasgos, sobre la misma versión que fue trazada con cuidadosa meticulosidad por él mismo Le Corbusier. Incluso los críticos más personales y arriesgados batallan hoy por los retales de su obra o su persona, insignificantes por ahora para cambiar de rumbo una interpretación crítica global hoy firmemente asentada. Esos “cormoranes de las bibliotecas” en palabras de Coleridge, curiosamente más que nunca, se hayan inmersos en luchas escolásticas sobre su obra, más encarnizadas si cabe de lo que lo fueron hace 30 años. “El arsénico de una nota a pie de página” parece haber inundado gran parte de las camarillas académicas de medio mundo en lo referente a Le Corbusier y sus alrededores.

Así pues, con Le Corbusier tenemos ya una única responsabilidad: lanzar hipótesis, sean o no descabelladas, para intentar comprenderlo desde nuevos enfoques. Sin embargo alguna de estas hipótesis, aun improbables, una vez formuladas resultan difíciles de refutar.

Supongamos, hoy, por un momento, que la continuidad entre el trabajo de arquitectura y la obra gráfica y pictórica de Le Corbusier fuese, en realidad, una completa farsa.

Le Corbusier pasó las mañanas de más de 40 años desarrollando y desplegando cientos de pinturas como una búsqueda incansable de la forma. De esa fuente gráfica, él mismo presumió obtener el resto de su producción. Incluida la arquitectura. Los mayores investigadores de su obra, desde Stanislaus von Moos, Alan Colquhoun, Josep Quetglas, William Curtis, Tim Benton o Alex Tzonis han contribuido de manera más o menos directa, con mayor o menor esfuerzo, vigor o conciencia, a reforzar esta continuidad y a evaluar indirectamente su talla relativa como pintor o arquitecto.

Sin embargo ninguno ha visto en los “objetos” otra cosa que los desencadenantes de la emoción pictórica o arquitectónica. Aunque dada su importancia, ¿Qué sucedería con la interpretación de su obra si fuese enfocada en exclusividad sobre los objetos?, aunque,

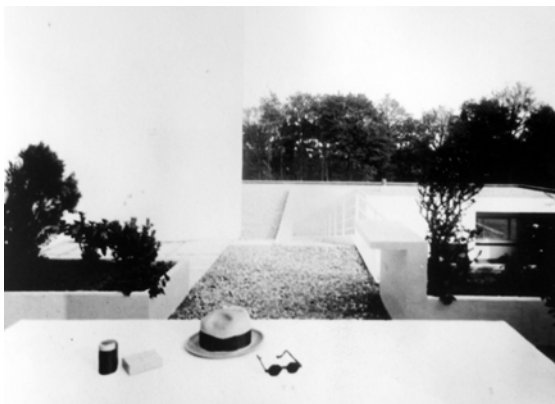
más que como objetos capaces de desencadenar ciertas reacciones poéticas, “objetos de reacción poética”, desde otro tipo de ellos: aquellos de los que se rodea Le Corbusier en su vida diaria, como compañía, y como lugar secreto y fiable desde donde ver nacer la totalidad de su obra. En todos sentidos y en todas direcciones.

Supongamos por un instante que no hubiese nada seminal en su obra pictórica sobre la arquitectura, supongamos que todo germinara desde esos objetos. Eso, a nadie se le escapa, además de ser mucho suponer, seguramente implicaría reestudiar su obra desde una óptica mucho más exhaustiva y sistemática, puesto que se trataría de la mirada y la pasión de un coleccionista.



Pero vayamos por partes. Comencemos por lo que suponen esos objetos cotidianos de autorretrato del mismo Le Corbusier. Constantemente aparece en imágenes rodeado de ellos. Apoyado, sosteniéndolos, observándolos, manoseándolos y venerándolos. Le Corbusier en realidad se nos muestra como ser un ser sin rostro, que solo es capaz de ponerse en escena gracias a la mediación de una pajarita, unas lentes demasiado gruesas y una buena dosis de vehemencia. Tanta importancia adquieren esos símbolos que es improbable que nadie se fije en sus rasgos. ¿Es agraciado Le Corbusier, tiene un rostro inteligente o sagaz?. Solo alguna mujer ocasional en su vida dijo de él que tenía “una divertida cara de sacerdote” (1).

Más allá de los objetos que le dotan de rostro, están esos otros con que ilustra su arquitectura. Los objetos situados como acompañamiento, coda o metáfora en las imágenes de sus obras, son extraordinarios instrumentos para reflexionar sobre el sentido de la forma Corbuseriana, sobre la necesidad de buscar en ellos sus sentidos ocultos, y para hacerlo, a la vez, sobre su peculiar entendimiento de la fotografía.



Esos objetos que acompañan la pintura purista pero también las obras de arquitectura fotografiadas, son autorretratos como también son instrumentos críticos utilizados para transmitir un modo de vida, el uso, o el hábito en la modernidad. En cierto modo, son presencias reales de los habitantes. Sus huellas. Unos palos de golf olvidados, unos guantes, un sombrero sobre una mesa, o un desayuno recién servido, aluden a la categoría de quien habita, al *bien vivre*, y al confort del desayuno vespertino en un ambiente dulce y soleado. Pero también, como formas cargadas de resonancias y

contraposiciones con lo que se rodean, son capaces de remitir a signos y representaciones en oposición y tensión mutua. Rectas frente a curvas, abombamientos y panzas frente a la tersura o cierta rigidez prismática, generan impresiones “retinianas” como un acertijo sin solución.

Simultáneamente esos objetos ponen en cuestión las relaciones y el espacio vacío entre ellos. La posición de todos sobre una mesa, o un espacio, generan todo un relato. (Un aprendizaje, por cierto, que pocos arquitectos han sabido ver mejor que los Eames en lo referente a la colocación de las cosas).

De estas “poéticas de colocación”, de esas capacidades para la composición de naturalezas muertas, podrían extrapolarse las de su arquitectura sin mucha dificultad. Porque los objetos en Le Corbusier son tan emisores de imágenes y de motivos como lo son las formas de su arquitectura. Los objetos son espejos semejantes a las manchas informes empleadas por los psicólogos en el célebre test de Rorschach. Son entes proyectivos. Manchas interpretables y tan pregnantas que reflejan en realidad las obsesiones y deseos de quien habita sus espacios.

En ese sentido, debería recordarse que para Le Corbusier la arquitectura no es una manifestación física, ni constructiva. La arquitectura es algo puramente sensitivo. “Para Le Corbusier, explícitamente, la arquitectura no es una presencia plástica objetiva sino una impresión retiniana y sentimental. Lo que ocurre en los sentimientos de quien recorre y mira: eso es arquitectura”(2). Lo cual es, ciertamente como también señala Quetglas, situar su discurso estético subyacente cerca de la estética francesa del siglo XVII, e igualmente muy cerca de un límite crítico que muestra, a las claras, cierta incapacidad para objetivar una obra que generalmente es interpretada como ejemplo de racionalidad.

No se trata solo, por tanto, de geometrías puras capaces de despertar en el espectador sentimientos que excitan y hacen estallar una sinfonía perceptiva, o dicho de otro modo, “objects a réaction poétique”, sino de una estrategia capaz de alcanzar mayores niveles emocionales.

En este sentido, más allá de lo que significan los objetos de reacción poética, encontramos resonancias mayores, y a niveles de complejidad más hondos, en la conjunción de los objetos de su arquitectura.

Y si esto se pone de manifiesto en todas las obras blancas de los comienzos de su carrera, algo sorprendentemente invariable se mantiene en una etapa posterior, aparentemente desviada respecto a los “cinco puntos” y el racionalismo, como es el caso de Santa María de Ronchamp, donde encontramos todas estas cuestiones puestas sobre la mesa de una manera palpable.

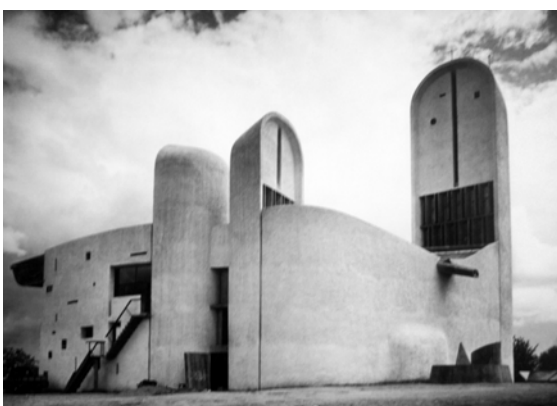
Si bien el proceso del proyecto se muestra en Ronchamp directo y sin ambages, visto con atención toda la obra se nos aparece como la suma de gestos y entidades perfectamente reconocibles e individualizables. La totalidad del proyecto se encuentra construido y dibujado de un modo en que cada instante se muestra excepcional. Es decir, cada objeto es una excepción. Cada muro, cada pieza, es un personaje perfectamente delimitado y acotado. Cada uno de sus objetos se muestra misterioso. Basta detenerse y analizarlo como lo haría un anatomista, para descubrir en todos ellos orígenes y referencias diferentes. La superposición y convivencia contradictoria y violenta de todas, es Ronchamp.

Curtis ha señalado en esta manera de abordar las obras no solo un estilo sino la extraña habilidad de tejer constelaciones de signos: “El estilo de Le Corbusier le proporcionaba toda una gama de maneras de abordar los problemas nuevos y un sistema jeroglífico para asimilar y transformar los *objects trouvés*. La cubierta de Ronchamp ofrece un ejemplo de esta metamorfosis. Pudo haberse inspirado en: un caparazón de cangrejo recogido en Long Island, el casco de un barco, recuerdos de esclusas o saltos de esquí, o el perfil y la estructura de las alas de un avión. En el paisaje interior de la imaginación de Le Corbusier existían correspondencias poéticas entre cosas tan diversas como esas. Algunos de los vínculos tenían que ver con analogías funcionales. ( p.ej, una cubierta y un caparazón de un cangrejo) o con el fluir del agua ( barca, esclusa y caparazón). Otras surgían probablemente de las semejanzas formales y estructurales. Incluso de las

resonancias con el lenguaje pudieron jugar algún papel: en francés `coquille´ significa concha o caparazón, y `coque´ casco de barco”(3).

Por su parte, Charles Jencks ha visto allí, desde un pato a unos muros como “un queso suizo, una fortaleza y una ventana como una habitación virtual” (4). Para Fox Weber, se trata de una mezcla entre “sombrero aplastado, cuerno de carnero, y el badajo de una campana”(5).

Parece claro que las referencias de los objetos resultan tan variadas como los propios observadores. Y que el método crítico sobre su obra no deja de ser estadístico, en esa suma de asociaciones probables. Examinar los objetos de Ronchamp dan idea de las complejidades de encontrar respuestas fiables sobre los objetos y sus significados ocultos pero pone de manifiesto la virtud por parte de Le Corbusier para cargarlos de sentidos y narrar con ellos historias complejas.



Tan complejas como sus relaciones diarias con ellos. Enfermizas, ricas y provechosas. Objetos indirectos de la arquitectura a cuyo estudio y discusión están convocadas las futuras generaciones.

Santiago de Molina

Publicado Originalmente en “Le Corbusier, Objeto Indirecto”, *Versus LC*, n°07, 2011, DPA, ETSAM, Madrid, ISSN, 2174-1603.

**Autor:** Santiago de Molina  
Doctor Arquitecto  
Profesor Adjunto Proyectos Universidad CEU San Pablo

Santiago de Molina Rodríguez is an architect, having graduated from the ETSAM in 1997, and a PhD cum laude in 2001, with a doctoral thesis about Collage and Architecture, awarded with the extraordinary prize of PhD studies of the UPM.

He works both as a practicing architect and a professor of design studios at the San Pablo CEU University of Madrid. Since collaborating in Rafael Moneo’s studio from 2001 to 2007, he maintains his own practice. He is director of a research group called “context in architecture” and co-director of The Master in Advanced Studies of Architectural Projects CEU (MASAP). He combines this professional activity with that of a writer, currently at “la ciudad viva”. He is editor in chief of “múltiples estrategias de arquitectura“ ([www.santiagodemolina.com](http://www.santiagodemolina.com))

**Contacto:** [estudio@santiagodemolina.com](mailto:estudio@santiagodemolina.com)

**Web:** [www.santiagodemolina.com](http://www.santiagodemolina.com)

**Tel:** 0034630954893

- (1) FOX WEBER, Nicholas, *Le Corbusier, a Life*, Knopf, Nueva York, 2008, pp. 162.
- (2) QUETGLAS, Josep, "Viajes alrededor de mi alcoba", *Revista Arquitectura*, 264-265, enero-abril 1987, Madrid, pp. 112.
- (3) CURTIS, William J. R., *Le Corbusier, Ideas y Formas*, Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 179
- (4) JENCKS, Chales, *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, GG, Barcelona, 1982, pp. 52
- (5) Op. Cit., FOX WEBER, pp. 669.