



**DESDE EL CROQUIS AL MODELO.**Hacia una construcción interpretativa de los Immeubles-Villa de Le Corbusier  
Emilio Pemjean Muñoz Mpaa ETSAM- Lab4. Teoría y Crítica Tutor: Juan Coll-Barreu.



Fig. 1

## DESDE EL CROQUIS AL MODELO.

### Hacia una construcción interpretativa de los “Immeubles-Villa” de Le Corbusier

#### Introducción.

¿Cómo hacer crítica o reflexionar sobre proyectos no construidos? ¿Qué pasa cuando esas arquitecturas definidas en esquemas o croquis han sido “intenciones” e “intuiciones”, han sido partes de un proceso proyectivo y abandonadas en el camino, o ni siquiera tienen la ambición de ser construidas? ¿Es posible construirlos y participar de las experiencias que contienen?

El proyecto de arquitectura, en sus distintos estados, es un simulacro, una “suplantación de lo real por signos de lo real”, se inicia en “intuiciones” definidas en esquemas más cercanos a valores formales (asociados a las artes) que a los constructivos o funcionales ( asociados tradicionalmente a la arquitectura) pero que sin embargo como esquema germinal contienen todas las capacidades de desarrollo futuro que las acerca a una posible (y para nosotros objeto de deseo incontrolable) construcción futura. En ese momento el azar es todavía posible, la modificación sigue estando presente, el momento se define por lo inacabado e imperfecto, nada está terminado y lo que buscamos y lo que encontramos está condicionado por nuestros anhelos, deseos o formación.

Fig 1. Le Corbusier. Oeuvre complete 1910-1929. Les Immeubles-Villas. Projets Wanner, Geneve 1928-1929.

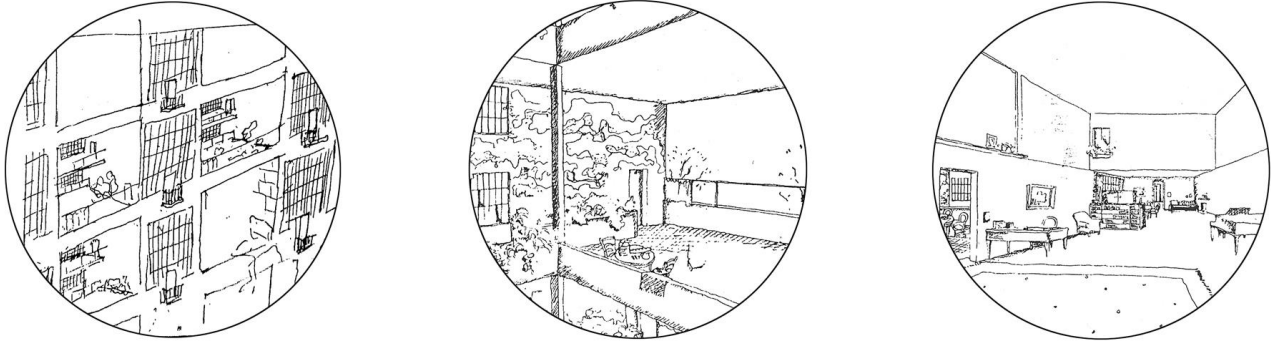


Fig 2

La construcción, a partir de los croquis o esbozos, de estas arquitecturas potenciales, no construidas, implica un proceso interpretativo, resolviendo discrepancias entre su significado y sus posibles “lectores”.

La interpretación, más allá de buscar los orígenes de la obra debería tratar sobre la posición del intérprete y de su discurso, desmontando, destruyendo la obra original para más tarde reconstruirla. Este proceso de mediación, de destrucción para volver a construir, sería la forma de descubrir los significados de la obra de arte (Foucault).<sup>1</sup>

### **Método.**

Las arquitecturas germinales seleccionadas (algunos proyectos no realizados de los Immeubles-Villa de Le Corbusier) han sido construidas utilizando maquetas, fotografías, vídeos y otros mecanismos que permiten registrar como se activan, sus relaciones con el mundo y hacen posible (y deseable) experimentar y reflexionar en torno a ellas.

Las piezas construidas (las fotografías, los vídeos, las maquetas, y los mecanismos) formarán una “instalación”, una serie de construcciones capaces de aislar y seleccionar los factores que definen el espacio seleccionado, que se activan y desactivan de forma sorpresiva ante la presencia de un estímulo exterior produciendo una acción siempre cambiante y formando un puzzle que se completa y desarma constantemente. La atmósfera formada (a partir de “reunir cosas y materiales del mundo para que unidos, creen ese espacio”<sup>2</sup>) tendrá la capacidad de producir situaciones ligadas a la experiencia, ser conservada en la memoria, poder ser evocada y habitada más allá de su materialidad.

Frente a la opción de **reproducir** que según Moholy-Nagy “respetar las relaciones existentes” se plantea la **producción** como creadora de nuevas relaciones. La producción o la construcción a partir de diversos objetos asociados a otros tantos sistemas de representación (y por lo tanto desde distintas aproximaciones) hará, en lo posible, que **“el espacio indecible”** <sup>3</sup>, el lugar de mediación entre lo cotidiano y lo construido por el espíritu, esté presente.

*“Ninguna representación es suficiente. Tenemos que ir nosotros, tenemos que estar incluidos y tenemos que llegar a ser y a sentirnos parte y metro del organismo arquitectónico. Todo lo demás es didácticamente útil, prácticamente necesario, intelectualmente fecundo; pero no es más que una mera alusión y función preparatoria de aquella hora en la que todo lo físico, todo lo espiritual y especialmente todo lo humano que hay en nosotros, nos haga vivir los espacios con una adhesión integral y orgánica. Y esta será la hora de la arquitectura”.* <sup>4</sup>

Dos proyecciones de los espacios construidos se observan dentro de un espacio neutro y oscuro, dos maquetas a escala 1/15 invitan a acercarse e intentar reconocer lo que dentro de ellas ocurre y dos fotografías introducen la duda sobre la veracidad de lo que en ellas se presenta.

Una serie de mecanismos capaces de aislar y seleccionar los factores que definen el espacio se activan y desactivan en la oscuridad de forma sorpresiva ante la presencia de un estímulo exterior, produciendo una acción siempre cambiante y formando un puzzle que se completa y desarma constantemente.

***“La obra de arte es un objeto artificial que permite poner al espectador en un estado deseado por el creador”*** <sup>5</sup>

Fig 2. Le Corbusier. Oeuvre complete 1910-1929. Les Immeubles-Villas. 1922.

(1) En el caso de Le Corbusier, estos condicionantes interpretativos son esenciales. Le Corbusier se encarga personalmente de trazar meticulosamente la forma en que su trabajo debe ser leído, ocultando, manipulando y dirigiendo la visión sobre su trabajo.

(2) Peter Zumthor, Atmósferas.

Cpa, Marteen Seel. “Las atmósferas son una forma de notar correspondencias existenciales a través de los sentidos y mediante las emociones. En el aparecer de una situación compuesta de temperaturas y olores, sonidos y transparencias, de gestos y símbolos que tocan de un modo u otro a quienes están inmersos en esa situación.”

(3) Le Corbusier, “L’espace indecible”, L’architecture d’aujourd’hui. 1946.

(4) Bruno Zevi. Saber Ver la arquitectura.

(5) Ozenfant y Jeanneret, “le purisme”. L’Esprit Nouveau.

## **Objeto. Immeubles-Villa.**

*“La supervivencia anacrónica de los viejos cuerpos de las ciudades paraliza su expansión. Las ciudades estancadas estrangularán la vida económica e industrial..... La descomposición de las ciudades actuales y la intensidad del trabajo actual agotan a las personas y las convierten en enfermos..... La vida moderna exige reponer las fuerzas perdidas.... Sin higiene y salud moral, la célula social se necrosa. Las ciudades actuales son incapaces de satisfacer las exigencias de la vida moderna; Hay que adaptarlas a las nuevas condiciones.”<sup>6</sup>*

Entre 1920 y 1930 Le Corbusier proyecta e intenta construir insistentemente, sin conseguirlo (excepto en la maqueta a escala 1/1 del pabellón de L'Éprit Nouveau de 1925), distintas versiones de los “Immeubles-Villa”, entre otras las versiones de 1922, 1925, “Wanner Geneve” 1928-29 o los “Immeuble pour artistes” 1928-29, serán referentes utilizados continuamente en diversos proyectos posteriores.

Haciendo una crítica a la ciudad de su tiempo en 1922 presenta el proyecto para “une Ville Contemporaine”. La ciudad se organiza jerárquicamente en torno a una estructura principal de 2 calles perpendiculares, y una trama de calles secundarias. En el cruce de las dos calles principales se sitúa la estación de transportes. Rodeada de torres de gran altura, de edificios públicos, zonas culturales y comerciales, la zona central se concebía como un conjunto monumental donde los arcos de triunfo y los monolitos señalaban los ejes de circulación y enfatizaban su imposición sobre el territorio y la importancia que se le daba a los medios de transporte y la circulación de personas y mercancías. Más allá del anillo verde, que divide socialmente a los habitantes de la ciudad, la clase media ocupa los *blocs à redents* y los *Immeubles-Villa*.

El origen de los Immeubles-Villa se encuentra en la casa Citrohan (versión 1y2. 1920 y 1922) a la que se le asocia un jardín en altura haciendo compatible la vida en comunidad y el disfrute de una naturaleza idealizada de forma individual. La casa es repetida y superpuesta construyéndose como suma de individualidades que comparten una estructura común (siguiendo el camino trazado por Loos según el cual “una casa debe ser rica en el interior y banal en el exterior”).

En “Hacia una arquitectura”<sup>7</sup> Le Corbusier define la casa como máquina para vivir, una construcción que mejora y adecúa a su tiempo las condiciones de vida de sus habitantes, y donde él como “arquitecto” se configura como interlocutor y “creador” de una nueva sociedad construida a través de la transformación de la arquitectura.

Hablando de la casa Citrohan dice:

*“las necesidades actuales de la vivienda pueden ser precisadas y exigen una solución. Hay que actuar contra la vieja casa que hacía mal uso del espacio...”*

y al mismo tiempo plantea ,junto la visión “científista”, un acercamiento desde lo sensible:

*“La arquitectura tiene que establecer con materias primas relaciones conmovedoras.*

*La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias.*

*La arquitectura es plástica.*

*Espíritu de orden, unidad de intención.*

*El sentido de las relaciones; la arquitectura rige las cantidades.*

*La pasión hace un drama de las piedras inertes.”*

Le Corbusier, al igual que Fourier (o que Platón imaginando al arquitecto proyectando un estado social ideal que se traduce en una ciudad ideal), confía en la capacidad de la arquitectura para construir un mundo en donde las elites económicas, políticas y culturales (capaces de generar sinergias e inversiones) puedan convivir de forma equilibrada pero jerarquizada y zonificada con la clase media, produciendo una revolución pacífica de los valores “tradicionales y caducos”. Sus planteamientos surgen de la crítica al momento que le toca vivir y asumen la capacidad de la arquitectura para *“reintegrar a los hombres en una armonía natural”*.

*“si examinamos el hecho objetivo de la ciudad y analizamos por un instante el conjunto de impresiones visuales y sensaciones ópticas, vemos lo que de ello se infiere para el agotamiento o el bienestar, para la satisfacción o la debilidad, el refinamiento y el orgullo o la indiferencia, el desprecio y la revuelta” (Le Corbusier, Urbanismo).*

Sus propuestas reciben fuertes críticas que se centraban sobre todo en su falta de “contacto con el terreno” y no pertenencia a un lugar concreto,” a un imposible paraíso”, donde los “valores de la vida” estaban ausentes.

Un periodista escribía, haciendo un análisis superficial, sobre sus viviendas en Stuttgart de 1927:

*“En este tipo de casas solamente pueden crecer personas frívolas y superficiales, gentes que portan los valores de la vida en las punteras de los zapatos”. Si el tipo de vivienda responde al tipo de persona , los únicos habitantes de las casas de le Corbusier que cabe imaginar son un tipo determinado de intelectuales que liberados de lastres históricos, sin sentimientos, con absoluta*

*libertad para elegir su domicilio, apátridas, libres de cualquier atadura en definitiva, desearían habitar quizá una tienda de nómadas como ésta construida de hierro y hormigón, la cual, a pesar de su dureza material no está anclada firmemente a la tierra, no es autóctona. Ciertamente que el intelectual es uno de los tipos del hombre actual, pero ¿es el tipo cuyas pretensiones y necesidades han de determinar la construcción de viviendas?”.*

El problema de vivir en comunidad, compartiendo ciertos espacios y servicios aparece ,en 1922 en los Immeubles-Villa ,asociado por tanto a la Ciudad Contemporánea y un tema urbanístico, pero habían sido planteados de forma más o menos organizada en el siglo XIX y también mucho antes como el propio Le Corbusier apunta utilizando ejemplos menos comprometidos políticamente. A diferencia de las experiencias soviéticas donde la esfera de lo privado, asociado a lo burgués y contrarrevolucionario, se reduce al mínimo Le Corbusier busca perfeccionar lo privado. Frente a la profunda reflexión producida en cada una de las viviendas el conjunto de ellas se reduce una adición de células donde sus habitantes son aislados y considerados casi como nómadas. Las unidades yuxtapuestas de viviendas (y personas) se constituyen de forma inmediata en colectividad sin la necesidad de establecer estructuras sociales intermedias.

Al igual que el trazado de la Ciudad Contemporánea , proyectada como una imposición sobre el terreno, los planos y dibujos preparatorios de los Immeubles-Viila no contienen referencias del lugar donde se sitúan; o como mucho contienen referencias lejanas, universales ( el Sol, una montaña , un árbol, etc.) y no identificables que hablan de un “paisaje“ idealizado y no específico, de unos proyectos capaces de ser construidos y colonizar cualquier lugar mediante ligeras modificaciones; de igual forma que la isla de Utopía ( del griego Uo y topos : no- lugar) de Tomás Moro creada artificialmente desde cero por sus habitantes y ocupada por una comunidad perfectamente organizada y justa, al margen de la sociedad “exterior” desigual y corrupta, surgiendo de la nada sin los lastres de una ciudad anterior.

(6) Le Corbusier. Manifiesto de la Ciudad Contemporánea.

(7). Le Corbusier, Hacia una Arquitectura

## Fotografía (fantasmas y simulacros)

*“es un reto denostar, subvertir, la idea de verdad que suponemos inherente al medio fotográfico, utilizándolo en su forma más aparentemente diáfana. La fotografía nos ofrece imágenes que interiorizamos de manera automática e inconsciente como cierto, como real. Por paradójico que nos resulte observar realidades incongruentes, con estas imágenes nos sigue invadiendo una segura y beatífica sensación de certeza: estamos a salvo, lo que se nos ofrece existe porque esto que veo es su fotografía, la prueba pericial que ratifica su inequívoca existencia”<sup>8</sup>*

La fotografía nace como herramienta capaz de documentar, de duplicar con absoluta perfección a través de una imagen el mundo, y de almacenar de forma veraz los acontecimientos que en él suceden. A diferencia del dibujo o la pintura que se asocian a ser productos de la interpretación subjetiva de un “artista” (transformando, falseando la realidad o incluso produciendo nuevas realidades) la fotografía, nacida de la colaboración entre el arte y la ciencia, se relaciona con una reproducción fidedigna de lo real, como reproducción de un objeto necesariamente existente.

En 1903 Edward Steichen, miembro del grupo Secession y más tarde director de la sección de fotografía del Moma, pone en duda la descripción y valoración de la fotografía desde su consideración de falsa o verdadera, de manipulada y no manipulada y dice:

*“Cada fotografía no es más que una falsificación de principio a fin; una fotografía impersonal y no manipulada es prácticamente imposible”. (Steichen, Edward, “Ye, Fakers”, Camerawork, nº1. Nueva York. 1903).<sup>9</sup>*



Fig.3



Desde la aproximación a una “construcción interpretativa, propia de esta tesis, la fotografía es utilizada como instrumento para el conocimiento desde la “duda”, para hacer visible y creíble (desde la experiencia) algo que no existe.

La “duda” como herramienta para el conocimiento intelectual empírica (desde la experiencia y por lo tanto en permanente cambio y puesta en cuestión) nos plantea preguntas como la correspondencia entre realidad y su imagen. La realidad, como construcción intelectual, no debe ser aceptada siempre como anterior a la experiencia; de la misma manera que algunas imágenes se originan a partir de la realidad, algunas imágenes son capaces de generar realidades.

El fantasma, el simulacro de una arquitectura no construida (o destruida) se hace presente a partir del proceso fotográfico y videográfico posterior a la construcción de los modelos. La fotografía abandona su tradicional consideración documental, de mecanismo capaz de capturar el “momento decisivo” e introduce la duda sobre lo que se ve y aceptamos ingenuamente como real.

(8) Conversación con Jesús Micó

(9)Steichen, Edward, “Ye, Fakers”, Camerawork, nº1. Nueva York. 1903.

Fig.3 Le Corbusier. Oeuvre complete 1910-1929. Les Immeubles-Villas. 1922. Fotografías de maqueta Emilio Pemjean.

Fig.4 .pag.10. Les Immeubles-Villas. Projets Wanner, Geneve 1928-1929. Fotografía de maqueta, Emilio Pemjean.

Fig.5.pag.11. Les Immeubles-Villas. Fotografía de maqueta, Emilio Pemjean.





## Maquetas: “Mentiras Verdaderas”.

Las maquetas, o mejor dicho el modelo <sup>10</sup>, como el lenguaje o el pensamiento tienen sentido como representaciones del mundo (real o imaginario), de una realidad que imitan, reflejan, interpretan o transforman; convirtiéndose en “enunciados sustitutos” de las experiencias de primera mano (cuestionando la certeza de nuestra visión del mundo y de lo que otros cuentan) y en hábitats y construcciones del pensamiento.

La **maqueta** es una copia tridimensional a escala de un objeto, un intento de duplicar o imitar un objeto real y por lo tanto parte de un proceso cerrado, acabado e introspectivo.

El fin del **modelo** es cristalizar un momento o una etapa dentro de un proceso y no la representación exacta de un objeto. Su objetivo no se dirige tanto a la representación de los elementos como a buscar las relaciones entre ellos, a su estructura como esquema que facilita la comprensión y el estudio de realidades más complejas. El modelo es un lugar de confrontación, con capacidad de crecer y de poder ser leído en múltiples capas de diversa complejidad, es propositivo (capaz de relacionarse con el mundo que lo rodea), abierto y capaz de transformarse.

Alberti en su libro II propone el uso de las maquetas por motivos prácticos de confrontación con la realidad pero además, en el libro IX, lo asume como método proyectivo que permite concretar una idea enfatizando algunas dimensiones sobre otras, aislando y poniendo en evidencia algunos aspectos sobre otros para convertirse en una representación simbólica.

*«debo decir que con mucha frecuencia me ha acaecido el hecho de concebir obras en formas que en una primera impresión me parecían de mucho mérito, mientras que una vez dibujadas revelaban errores muy graves, justamente en aquellas partes que más me habían gustado; volviendo entonces de nuevo a meditar sobre lo que había dibujado, y midiendo las proporciones, reconocía y deploraba mi incuria; habiendo fabricado modelos, a menudo, examinando separadamente los elementos, me daba cuenta de haberme equivocado incluso en número»*

El cambio de escala del objeto, su reducción, permite un acercamiento distinto donde el conocimiento del todo precede a las partes y donde la percepción se produce desde la intimidad y la intensidad que produce la cercanía.

*“..lo grande una vez más, está contenido en lo pequeño.....Coger una Lupa es prestar atención, pero ¿prestar atención no es ya mirar con lupa?...al meditar sobre la flor del euforbio, escribe: El euforbio bajo su mirada atenta como un corte de pulga bajo la lente de un microscopio había crecido misteriosamente, ahora era una fortaleza pentagonal, erigida ante el a una altura*

*prodigiosa, en un desierto de rocas blancas y flechas rosas que aparecían inaccesibles desde las cinco torres que estrellaban el castillo situado en vanguardia de la flora sobre la región árida”<sup>11</sup>*

El modelo, en su construcción, usa las técnicas del bricolaje, del “hazlo tú mismo”, del trabajo autosuficiente radicalmente distinto a los procesos de construcción industrial. Frente a la cultura del objeto terminado, como fin último, se desarrolla el “placer de recrearse” en el proceso. El modelo utiliza materiales que son modificados repetidamente, que son reutilizados y transformados para construir un objeto para el que no han sido pensados específicamente o reutiliza residuos de otros procesos constructivos y donde la dificultad de su construcción obliga a la reflexión antes de actuar apresuradamente.



Fig.6

Para Le Corbusier las maquetas, más que representaciones fieles de una posible construcción futura, se conciben con un carácter ilusorio y evocador; como documento desarrollado en la fase final del proyecto con un marcado carácter plástico, que expresa e intenta transmitir una idea del proyecto desarrollada fundamentalmente en dos dimensiones y a través del dibujo con fines divulgativos y de formación de un discurso más amplio y general que la construcción de un edificio concreto.

Las maquetas presentes en esta tesis son una interpretación a partir de la documentación existente, algunas veces contradictoria y otras incompleta, que hace presente una construcción mental como parte de un proceso proyectivo abierto y en desarrollo y no como producto final y cerrado.

(10)Se prefiere el modelo sobre la maqueta por su capacidad de transformación, de asumir el paso del tiempo, como cristizador de un momento dentro de un proceso, como lugar de confrontación con capacidad de crecer y poder ser leído en múltiples capas de diversa complejidad.

(11)Gastón Bachelard, La Poética del Espacio.

Fig.6. Emilio Pemjean. Maqueta, Galería Siboney. Santander.

## **Arquitectura como espacio de representación dramática.**

(Espacio Indecible, Activación espacial y escenario).

La forma tradicional de percibir el objeto artístico (y la arquitectura) se produce desde un punto de vista fijado en la distancia. El “objeto” posicionado fuertemente sobre un pedestal (separado físicamente del plano de lo cotidiano) condiciona el punto de vista y la posición del espectador, ofreciendo una visión generalmente estática, frontal, plana y lejana.

El paradigma espacio-tiempo planteado por la modernidad, introduce la idea de que el objeto se entiende a partir de la suma de una serie de imágenes que se perciben con el desplazamiento del espectador. El hombre se entiende como un espectador que disfruta de la arquitectura que se modifica con el paso del tiempo (visión desde lo fenomenológico) o como un actor que interactúa con ella, transformándola y activándola a medida que la recorre y disfruta de las actividades desarrolladas en ella o finalmente como elemento generador a través de su presencia y de las acciones que en ella realiza. El sujeto y la obra se disuelven en una experiencia singular y un aprendizaje (con la intervención del disfrute) que antes de la experiencia no se presentía. La obra de arte, a partir de la experiencia vivida o “fiesta” (Gardamer), puede dar lugar a un conocimiento de orden moral que reivindica el valor de la obra producida.

La representación de la arquitectura a partir de planos, secciones, alzados y perspectivas (Bruno Zevi habla incluso de la aparente fidelidad de la maqueta, cuestionando si la tercera dimensión es realmente suficiente para acercarnos a la percepción de la arquitectura) no utiliza el factor temporal (con el hombre como espectador estático de las transformaciones de la arquitectura o como actor que la recorre y descubre) como elemento fundamental en la percepción de la arquitectura tal y como Le Corbusier escribe:

*“Pero muy especialmente por razones de emoción, los diversos aspectos de la obra, la sinfonía que en realidad se ejecuta, sólo aprehensibles a medida que nuestros pasos nos llevan, nos sitúan y nos desplazan, ofreciendo a nuestra vista el paso de los muros o las perspectivas, lo esperado o lo inesperado de las puertas que descubren el secreto de los nuevos espacios, la sucesión de las sombras, penumbras o luces que irradia el sol penetrando por las ventanas y los vanos, la vista de las lejanías edificadas o plantadas, como también la de los primeros planos sabiamente dispuesta...La buena arquitectura se camina y se recorre tanto dentro como fuera. Es la arquitectura viva”.<sup>12</sup>*

La modernidad sitúa al espacio como centro de sus preocupaciones, llegando a definir la Arquitectura como el “arte del espacio”. En este sentido Le Corbusier entiende que para modificar el espacio es necesario cambiar la visión del mundo estableciendo relaciones con lo que nos rodea y con nosotros mismos desde la sorpresa que implica acercarnos a ellos por primera vez, aceptando que transformar el espacio es posible desde la modificación de su percepción “actuando primero sobre los sentidos y a través de ellos en el espíritu”.

*“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 duración. La primera prueba de existencia es ocupar el espacio”<sup>13</sup>*

*.....La arquitectura, la escultura y la pintura, son específicamente dependientes del espacio, ligadas a la necesidad de regular el espacio, cada una por medios apropiados. Lo que se dirá de esencial aquí, es: que la clave de la emoción estética es su función espacial.”<sup>13</sup>*

*“el arquitecto mediante la manipulación de las formas, consigue un orden que es una genuina creación del espíritu: con las formas conmueve profundamente nuestros sentidos y despierta nuestra sensibilidad a la creación. Las relaciones que crea provocan una tremenda repercusión en nosotros; él nos muestra la medida del orden que se vivencia en consonancia con el orden del mundo”<sup>14</sup>*

Como en el teatro el espacio-escenario, destinado a la representación de la vida, es el **lugar** donde se establecen relaciones entre los personajes, el público y la escenografía; es también el lugar de la **evocación** donde el actor interpreta un texto desde la ficción (un discurso individual con pretensiones de ser universal) y es un espacio **narrado** (construido a partir de su descripción y que debe poder ser leído), activado y observado a través de mecanismos físicos o mentales.

La Arquitectura se convierte en un “campo temporal” donde realizar operaciones fenomenológicas, dimensionales o formales, el lugar donde guardar la memoria o desde donde mirar el futuro, descubrir símbolos y asignar significados, el espacio donde el lugar y los objetos que lo ocupan interactúan modificándose siguiendo leyes establecidas o de forma impredecible y donde el hombre se convierte en un factor capaz de transformar el lugar que habita. El protagonismo deja de estar en lo físico para pasar al papel de la arquitectura como mecanismo de transformación simbólica de experiencias que no pueden ser expresadas adecuadamente por ningún otro medio.



*“Obra de arte total, en un ambiente total, dinámico y cambiante, que se extendía hasta el infinito como una nueva realidad cósmica, donde el espectador se sitúa en el centro de una nueva construcción de la extensión espacial”<sup>15</sup>*

*“La obra de arte es un objeto artificial que permite poner al espectador en un estado deseado por el creador”<sup>16</sup>*

La arquitectura se asimila a un mecanismo mediador que transforma, redirige, y ordena, que produce diálogos, relacionando y produciendo un lugar común entre lo cotidiano y lo construido por el espíritu.

En este sentido podemos pensar en la arquitectura como mecanismo acústico (caja de resonancia, micrófono, megáfono, etc.) u óptico “La máquina de mirar” (microscopio, telescopio, periscopio, espejos, taumatropo, etc.); enlazando con l'esprit nouveau y su visión del mundo moderno no solo contemplativa sino que activa y dotada del poder de reconfigurar la realidad y de disolver toda frontera entre ficción y realidad....”.Incitando a la acción y a la llegada de la nuevas realidades del mundo moderno”.

*“El maquinismo de la civilización, los instrumentos de los laboratorios, de las fábricas, los hospitales, los estudios de los fotógrafos y de los electricistas, la mesa del ingeniero, el pupitre del arquitecto, la sala de cine, la vitrina del óptico y hasta el bolsillo del carpintero permiten al hombre una infinita variedad de ángulos de observación”.<sup>17</sup>*

### **“L'Espace Indicible“**

*El esfuerzo por comprender el lugar en que vivimos, entender el mundo (y el proyecto) como dualidades en armonía o contraste, orden o sorpresa, razón y sentimiento, son estrategias utilizadas en múltiples ocasiones:*

-En el “Mito de la Caverna” (libro VII de la República) Platón reflexiona sobre la existencia de dos mundo; el mundo de lo sensible (conocido a través de los sentidos) y el de lo Inteligible (comprendido mediante la razón).

-Italo Calviño en sus “Seis Propuestas para el Próximo Milenio” utilizando un juego de palabras opuestas (las metáforas de lo ligero y lo pesado) plantea la tensión entre el intelecto, asociado a la racionalidad y a los esquemas abstractos, y el mundo de lo sensible.

Para Le Corbusier el mundo se puede entender desde la descripción de las leyes físicas que le son propias (el ciclo solar, las estaciones, la ley del meandro, etc.) y desde una aproximación

plástica. Ambas visiones, la de la razón y el sentimiento, se hacen imprescindibles y complementarias sin olvidar que para él la arquitectura es sobre todo algo sensitivo y emocional más allá de “ver las formas puras bajo la luz”.

En 1946 Le Corbusier publica en la revista *L'architecture d'aujourd'hui* el artículo “L'espace indicible”, fruto de reflexiones (difíciles de racionalizar) en torno al diálogo entre arquitectura y lugar.

El “espace indicible” como “espacio-acústico” capaz de ponerse en resonancia a partir de las vibraciones producidas entre paisaje, arquitectura y el resto de las artes plásticas; hace que la arquitectura se entienda como mecanismo mediador (y al mismo tiempo producto) que transforma, dirige y ordena, que produce diálogos, relacionando y produciendo un lugar común entre lo cotidiano y lo construido por el espíritu.

*“Entonces una profundidad sin límites se abre, borra los muros, caza las presencias contingentes, se verifica el milagro del espacio indecible.”*<sup>13</sup>

La terraza ajardinada o el jardín en altura de los inmuebles Villa, simbiosis entre construcción humana y naturaleza, selecciona, acota o recorta porciones de ambos mundos, los pone en contacto y les da un valor que por sí mismos no tienen.

Esta tesis fin de master hace visible el lugar en que ambos mundos se ponen en contacto y se construyen simultáneamente. Sitúa al hombre en el lugar desde donde contemplar la naturaleza hecha paisaje a través de la arquitectura (y las leyes que le son propias y lo ponen en sintonía con el resto del universo) y el espacio interior entendido como naturaleza muerta, en ocasiones vacío y otras ocupado por algún elemento aislado que se transforma en “objeto de reacción poética” y en desencadenante de impresiones plásticas dentro de un espacio mental.

El espacio, como los “objetos de reacción poética”, no tiene valor en sí mismo, su realidad inmediata y su valor de uso se transforman en símbolos que contienen la memoria de todos los que han vivido y vivirán, *“las huellas de un tiempo largo y perseverante, de una experiencia cósmica y humana revelada al experimentar la relación establecida entre la mole pétreo de la acrópolis, el Partenón y el horizonte del mar con el monte pentélico”*.<sup>18</sup>

(12) Le Corbusier. Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura.

(13) Le Corbusier. “L'espace indicible”, *L'architecture d'aujourd'hui*, 1946

(14) Le Corbusier. Hacia una Arquitectura.

(15) *El Lissitzky*

(16) Ozenfant y Jeanneret, le purisme. *L'Esprit Nouveau*.

(17) Jean Epstein

(18) Molina, Santiago. L.C, objeto indirecto. Biblioteca digital CEU.



00.00

04.00

05.00

06.00

07.00



08.00

09.00

10.00

11.00

12.00

Vídeo HD. 72 seg. Buclé. emilio pemjean.

## **Bibliografía:**

- ARGAN, G.C. El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días. Nueva Visión, Buenos Aires, 1979.
- BERGER, John. Modos de Ver. GG. Barcelona 2012 -BERGER. John. Mirar. GG, Barcelona, 2011.
- CALATRABA-Hernández León-Quetglas-Mouchet-Juarez. Le Corbusier y la Síntesis de Las Artes. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- CALATRABA, Juan y otros. Doblando el Ángulo Recto, 7 Ensayos en Torno al Ángulo Recto. CBA, Madrid, 2009.
- CURTIS, William. Le Corbusier : Ideas y Formas. Blume, Barcelona, 1987.
- FONTCUBERTA, Joan. Fotografía y Verdad. GG, Barcelona, 2013.
- GADAMER, Hans Georg. Verdad y Método. Sígueme, Salamanca, 1977-2002.
- LE CORBUSIER. Oeuvre complete 1910-1029. Birkhäuser Publishers, Basel, 1995.
- LE CORBUSIER. Plans. Fondation Le Corbusier. París. 2005-2010.
- LE CORBUSIER. Hacia una arquitectura. Apóstrofe, Barcelona, 1977.
- LE CORBUSIER. Mensaje a un estudiante de arquitectura. Infinito, Buenos Aires, 2001.
- LE CORBUSIER. A Propósito del Urbanismo. Editorial: Apostrofe-Poseidón, Barcelona, 2008.
- LE CORBUSIER. “L`espace indicible”, L`architecture d`aujourd`hui, París, 1946
- MIRCEA, Eliade. Lo Sagrado y lo Profano. Paidós Orientalia, Barcelona 1998.
- MOHOLY NAGY, L. La nueva visión y reseña de un artista. Infinito. Buenos Aires, 1972.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral. Micromegas. Murcia. 2013
- SUBIRATS, Eduardo. Linterna Mágica, Vanguardia, Media y Cultura Tardomoderna. Editorial Siruela. Madrid1997.
- VIOLA, Bill. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994. MIT Press