

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.681>

Fotografías que seccionan una mirada a Le Corbusier

C. Barberá Pastor

Escuela Politécnica Superior. Universidad de Alicante

Resumen: El texto, titulado *Fotografías que seccionan una mirada a Le Corbusier*, analiza algunas imágenes de casas construidas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Las fotografías tienen características comunes que nos presentan un plano en dos dimensiones, el marco de un hueco, y un espacio en tres dimensiones, el de la habitación representada. Las fotografías, al mostrar un hueco y un espacio, incitan a pensar que se están refiriéndose a la experiencia arquitectónica de traspasar un vano. Interpretaciones sobre el uso y la actividad en el interior del espacio doméstico en relación con el espacio público componen el resto del escrito.

Abstract: The text, entitled *Photographs that severed a look at Le Corbusier*, analyzes some pictures to houses built by Le Corbusier and Pierre Jeanneret. The photographs have common characteristics that lead to the interpretation that we have a plan in two dimensions within a hole, and three-dimensional space, the room represented. The photographs, showing a hole and a space, incite to think that they are referring to the architectural experience of crossing a vain. Interpretations on the use and activity within the domestic space in relation to the public space make up the rest of the writing.

Palabras clave: Le Corbusier, Iglesia, Savoye, Cook, Planeix, Ozenfant.

Keywords: Le Corbusier; Church; Savoye; Cook; Planeix; Ozenfant.

1. Comentarios sobre la mirada a una fotografía.

La finalidad de la fotografía no está en mostrar lo figurativo. El propósito de cualquier fotógrafo está en hacer ver lo que la apariencia de las cosas no puede manifestar por sí misma. Aunque pueda parecer contradictorio, la fotografía no es el medio para representar lo aparente de aquello que vemos. Más bien, una fotografía, nos presenta un modo de ver, que transmite aquello que rodea al fotógrafo según una manera de entender el mundo¹. La excepcionalidad de la fotografía viene por la capacidad para comunicar lo que se ve desde un punto de vista, pero a partir de quien mira a través del diafragma. Cuando se pulsa el “click” y se transmite aquello que está frente al fotógrafo, la relación que se establece está llena de incertidumbre. Entre los límites del espacio que uno ve y la posición del observador, o entre la diferencia de lo que se ve desde un lado u otro, hay un intento por acercar una distancia que nos separa de lo que vemos. En esta distancia se escapa cualquier intencionalidad premeditada. Lo tridimensional, al pasar al plano bi-dimensional, al quitarle una dimensión al espacio, el fotógrafo se ubica en un ámbito entre dos categorías, en algunos casos contrapuestas, por la dualidad que hay entre el intento por acercarse a algo, eliminando la dimensión que nos distancia de aquello.

La fotografía, como representación del espacio, es la imagen de las condiciones donde se llevan a cabo lo que puede acontecer. Esto no quiere decir que aquello que se da en el espacio quede caracterizado -una fotografía no es la representación de los acontecimientos-, una fotografía es, en cierta medida, la caracterización de una condición, es la representación de las posibilidades para que algo suceda. De la misma manera que un modo de

¹ “Aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos.” Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p.67.

ver es una posibilidad para entender el mundo, las condiciones del entorno son la posibilidad para que un acontecimiento pueda darse. Este texto es como la fotografía misma: una representación de unas condiciones. Con esto se evidencia una dualidad que nos acerca y aleja entre dos aspectos, lo que vemos y el modo de verlo, y aunque en cierta manera, van parejos: en la medida que se distancia uno, se puede presentar con más claridad el otro; ya que entre lo que vemos y el modo de verlo está la representación y la posibilidad. La manera en la que nos refiramos a ellos nos acercará a que un acontecimiento pueda darse. Sobre esta dualidad va el presente escrito.

Cuando por primera vez una persona se sitúa en un punto del espacio físico en el que nunca nadie había logrado ubicarse, este punto, principalmente, adquiere un protagonismo que se intensifica por la nueva condición del observador. Esta trascendencia no viene dada por alcanzarse por primera vez una posición, un lugar en el espacio, sino por presentarse a la visión aquello que nunca alguien había percibido con anterioridad. En estas condiciones, en el estado en el cual se descubre una mirada primeriza, es cuando puede presenciarse una nueva visión del mundo. La primera vez que una persona subió en globo, recreado por Andrei Tarkovsky en la película Andrei Rubliev, a todos aquellos que estaban en tierra y veían desde abajo como un cuerpo se elevaba por los aires sin apenas esfuerzo, podría sorprenderles presenciar algo que no habían visto nunca. No obstante, lo realmente impactante, lo más inquietante de toda esta proeza, debieron ser las sensaciones que causaban las imágenes contempladas por los ojos de quien volaba, que entre gritos y sollozos mostraba las sensaciones de quien realizaba la aventura representada en el film.

Los fotógrafos, pintores, cineastas y arquitectos, adoptan y plantean nuevos puntos de vista en el espacio para intentar establecer una nueva manera de ver aquello que les rodea. Le Corbusier, a partir de la pintura y la arquitectura, trató de presentarlo en los dos espacios en los que mejor se desenvolvía, el espacio bi-dimensional y el espacio tridimensional. A partir de algunas fotografías a sus casas, es donde vamos a establecer relaciones: entre las dos y tres dimensiones, entre la fotografía y la arquitectura, entre el espacio proyectado desde un razonamiento y un razonamiento al espacio construido, entre la imagen desde un punto de vista y aquello que se ve, entre la representación del espacio y el espacio sentido a partir de la experiencia, o entre lo que vemos y el modo de verlo. Todo ello a partir de una manera de entender las fotografías a las casas².

2. Una representación del espacio. Fotografías a unas casas de Le Corbusier.

En algunas de las ilustraciones a las casas construidas por Le Corbusier el punto de vista se ubica tan cerca de los paramentos que delimitan el espacio que aquello que se fotografía parece estar refiriéndose a otras cuestiones. Cuestiones más referidas a la arquitectura de su autor que a una representación de las casas. Da la sensación que, el punto de vista está tan concienzudamente estudiado que, esta condición, nos genera una lectura a la fotografía por un lado y la arquitectura fotografiada por otro.

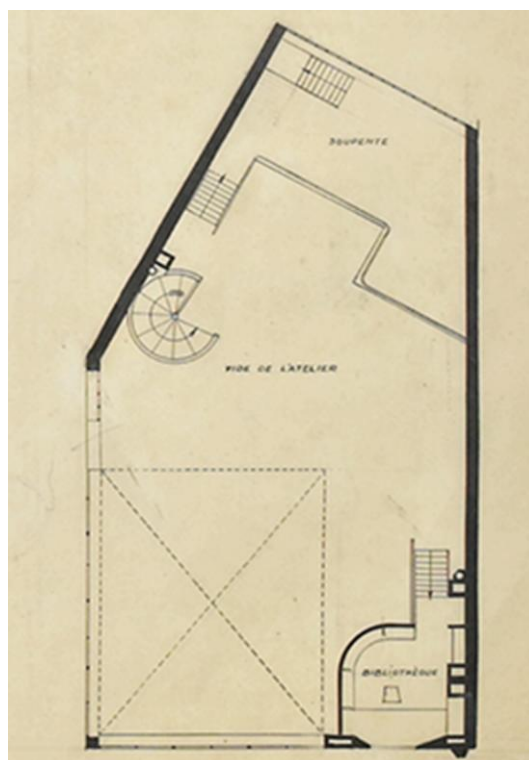
La imagen del estudio Ozenfant (figura 1), tomada desde una de las esquinas del desván, ilustra el espacio interior del taller (figura 2). La posición, en el momento de sacar la fotografía, define una imagen un tanto forzada, al estar el punto de vista tan cerca de la pared y el techo. Se corresponde con la situación de una persona en el altillo, casi en el muro medianero. La imagen nos muestra la puerta enfrente, de la biblioteca, junto al ventanal y el tragaluz superior del interior del taller. El hecho de que se vea luz entrando por la pequeña ventana a través de la puerta, a la que se accede por la escalera que se ve al fondo de la imagen, nos hace entender que la

² “Veremos pues que la fotografía solo expresa lo accidental. Lo que hace falta materializar no es el objeto en sí, la sensación bruta de la belleza, sino la emoción que provoca.” Ozenfant/Le Corbusier. Por donde va la pintura, *Acerca del purismo*, El Croquis editorial, Madrid, 2000, p.33.

posición del fotógrafo se sitúa casi tocando el muro. Es una imagen que nos muestra la intención de acercarse al mismo borde de la sala. Esta situación plantea un desafío al propio espacio. Provoca una tentativa a salir de sus límites.



1. Casa estudio del pintor Ozenfant. París 1922. Fotografía de Charles Gérard, FLC L2(13)7. Vista tomada desde el altillo hacia la biblioteca.



2. Casa-estudio del pintor Ozenfant. París 1922. Planta del Altillo y Biblioteca. Plano FLC 7826.

Tomada desde el interior de la sala de otra casa, la maison Planeix (figura 3), muestra la ubicación del fotógrafo muy cerca de la fachada que da al patio ajardinado. La dirección de la mirada es hacia los libros de la estantería en el lado izquierdo de la imagen, el tragaluz en el techo, y la esquina opuesta hacia las dos puertas. Una está

abierta, da a la terraza. La otra, cerrada y de vidrio, permite la visión hacia el Boulevard Massena. En el interior se cruzan las aristas del techo que conforman el espacio según la vidriera en zig-zag. Por debajo, sobre el suelo, se encuentra parte del mobiliario interior conformado por unos caballetes y un tablero, muy parecido al que se encuentra en la fotografía de l'atelier Ozenfant (figura 1). La vista, aunque con orientación contraria -la anterior mira hacia el norte y ésta hacia el sur- se direcciona hacia los dos tragaluces del techo que inundan de luz el espacio de los dos talleres.

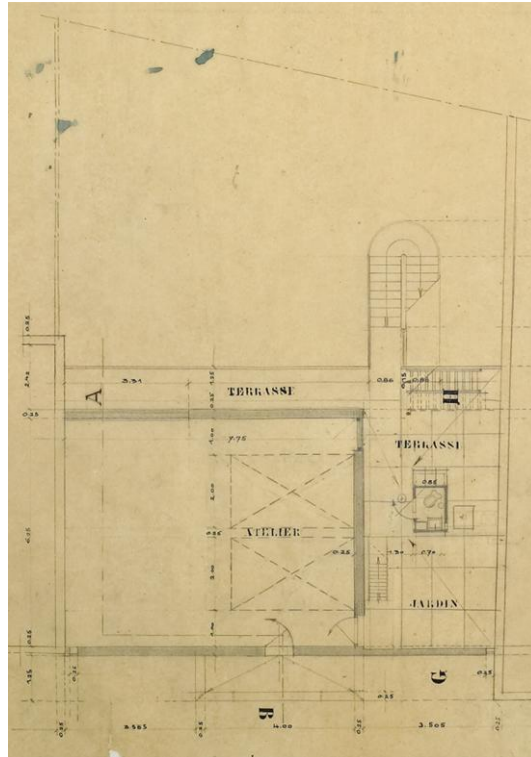
Otra fotografía, tomada en la misma casa (figura 4), ubica el punto de vista en la pasarela, en la misma planta que l'atelier, a la que se accede desde la escalera ubicada en el jardín. Parece una imagen simétrica a la anterior, separada por la fachada del patio. Sin embargo está tomada más cerca del muro medianero, que se ubica detrás. El motivo es que al distanciarse del muro frontal que vemos al fondo de la pasarela, la imagen permite ver las aristas del espacio de l'Atelier a través de la ventana corredera que se encuentra abierta (figura 4).



3. Casa Planeix. París 1924. Fotografía de Georges Thiriet, FLC L2(14)22. Vista tomada desde L'Atelier hacia el altillo.



4. Casa Planeix. París 1924. Fotografía de Georges Thiriet, FLC L2(14)16. Vista tomada desde la terraza hacia la escalera exterior.

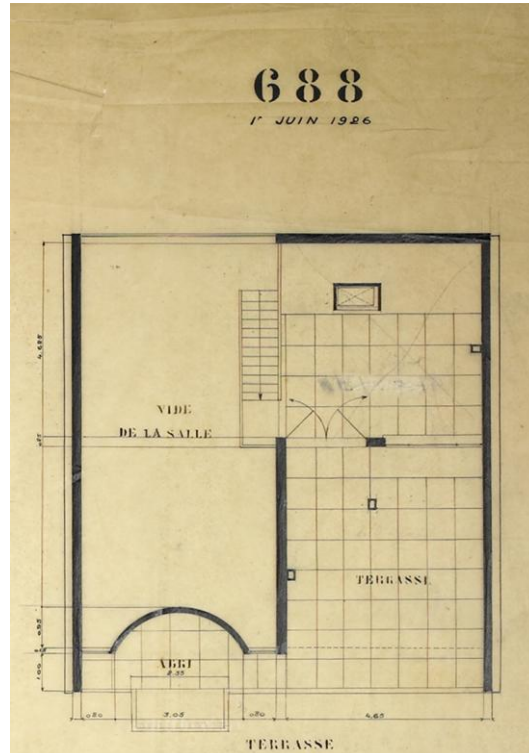


5. Casa Planeix. París 1927. Planta de L' Atelier y Terraza. Plano FLC 8902.

En la fotografía de la villa Cook (figura 6) vemos que la imagen está tomada desde la biblioteca, en dirección hacia la terraza. El fotógrafo se ubica muy cerca del borde de la barandilla que da al salón, junto a la escalera de acceso (figura 7). La fotografía muestra una mirada a tres espacios diferenciados. A la derecha, el salón a doble altura se relaciona con la biblioteca mediante la escalera y la barandilla que se ve en primer plano. A través de la escalinata se permite llegar a la terraza desde la planta inferior. Las puertas abiertas sugieren la facilidad a traspasar con el cuerpo los vanos que diferencian las salas. Es como si mediante la ubicación del punto de vista, entre las dos habitaciones y por las puertas de la terraza abiertas hacia fuera se estuviera incitando a traspasar estos espacios, a franquear sus límites.



6. Casa Cook. Boulogne-sur-Seine, 1926. Fotografía de Charles Gérard, FLC L1(6)11. Vista tomada desde la biblioteca hacia la terraza.

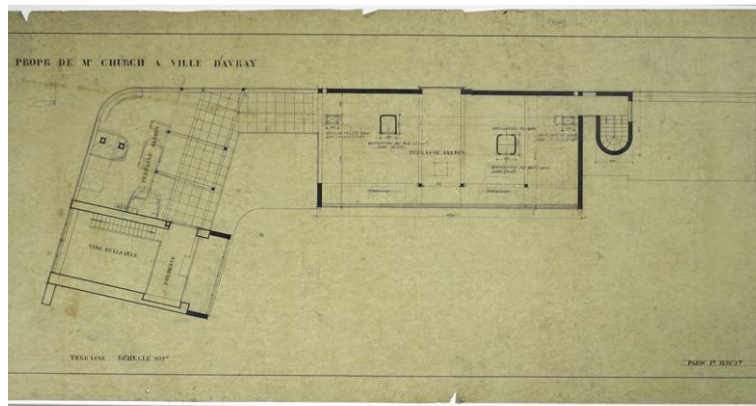


7. Casa Cook, Boulogne-sur-Seine, 1926. Planta de la biblioteca y la terraza. Plano FLC 8292.

En la villa Savoye (figura 8), una fotografía que ilustra los límites que diferencian dos estancias, la terraza y el salón, nos expone la ubicación del fotógrafo enfrentado a la puerta que da al distribuidor, también abierta. La posición del punto de vista, casi en el borde de la puerta corredera que permite acceder al salón, desde la terraza, nos descubre dos aspectos diferenciados: una estancia al aire libre y otra techada y limitada por cuatro paredes. El punto de vista del observador incita, de nuevo, a moverse desde la terraza hacia adentro, en diagonal, hacia la esquina noroeste de la casa.



8. Villa Savoye. Poissy, 1928. Fotografía de Marius Grivot, FLC L2(17)49. Vista tomada desde la terraza hacia el distribuidor y el salón.



11. Villa Church. Ville d'Avray, 1927. Planta de la terraza. Plano FLC 8122.

Si nos fijamos en las seis imágenes comentadas sobre las cinco casas de Le Corbusier, vemos ciertas cuestiones comunes que nos permiten hablar de ellas de una manera parecida. Ya sea en el lado izquierdo o el derecho de la imagen enmarcada, uno de los paramentos que define el espacio representado se nos viene encima. Ya sea la pared de l'atelier Ozenfant o la pared de la casa Planeix, la barandilla de la biblioteca de la casa Cook o la barandilla de la terraza de la villa Church, o la misma ventana de la Villa Savoye; el punto de vista del fotógrafo, al ubicarse tan cerca del límite de las salas que representan, parece forzar el espacio. Provoca una tentación por salir de la habitación.

3. Una fotografía como marco para salir del espacio geométrico.

Salir de una habitación, a partir de una fotografía, adquiere un sentido sintáctico, y muy probablemente ontológico, que nos lleva a pensar en el espacio: la primera cuestión que el arquitecto afronta cuando proyecta un edificio.

La posición de una persona cuando abandona un recinto es, justamente, la de acercarse a las paredes. El punto de vista, mientras nos movemos, hace que los bordes del espacio se transformen. La imagen adquiere distintas perspectivas, y según donde nos situemos, los perfiles que definen el interior se deforman constantemente hasta el mismo momento en el que se sale de la sala. Una vez se deja la estancia y se entra en el espacio contiguo, los paramentos de la primera habitación dejan de apreciarse. Sin embargo esto no significa que abandonemos su caracterización. Salir de un espacio no significa no tenerlo en cuenta, al revés, un alejamiento puede significar acercarse. Tomar distancia es una manera de entender aquello que nos rodea, y no sólo puede definirse como una característica del espacio sino más bien como una cualidad del mismo. El modo por el cual se llega a entender un espacio no es estando en él, desde una posición fija, sino al moverse. El espacio son distancias evidenciadas por el movimiento. Sentir un espacio es recorrerlo, es mover el aire, acercarse, alejarse de sus paramentos, entrar y salir de él.

El espacio, como “interior de un límite”, adquiere un carácter geométrico y acotado, se define a partir de dimensiones, texturas y materiales que conforman los paramentos que diferencian una habitación de otra. La experiencia de traspasar el vano entre dos habitaciones es percibido por los sentidos, y al dejar una sala, el cuerpo se separa de los paramentos que lo envuelven. Sin embargo, en otro ámbito, las connotaciones que adquiere pensar el espacio, plantea conformar un discurso caracterizándolo entre lo geométrico y lo

fenomenológico. Es una complejidad transmitirlo mediante el lenguaje escrito³. Según Jose Luis Pardo, la acción "comienza a ser", no desde lo fenomenológico o desde la experiencia en el espacio, sino en un intento por acceder desde otro ámbito, distinto a aquel que una fotografía trata de expresar desde lo que aparenta visualmente. Esta cuestión puede dar un sentido distinto a la imagen fotográfica, justamente porque estas fotografías plantean alejarse del espacio geométrico, plantean traspasar sus límites, no para entrar en otro espacio físico, parecido al que representa, sino para entrar en otro tipo de espacio.

Cuando salimos del espacio de una sala, éste queda impreso en el cerebro. La memoria es lo que permite construirlo y es quizás, la acción de salir de él, lo que nos permite caracterizarlo. Cuando se abandona un espacio, el medio para alcanzar un punto de vista insólito, que permita descubrir a éste en su esencia es el recuerdo y la memoria, que es lo que permite construir el alma.⁴ Este escrito es un intento por entrar en una dimensión del espacio. Es un intento por definirlo. No obstante, en este afán no podemos entrar por mero capricho, por ser íntimo, inalcanzable, interno y por tanto carente de representatividad. No puede mostrarse ni exhibirse.

Salir de un espacio, en todos sus aspectos, siempre va a suponer entrar en otro. No obstante si hablamos de una fotografía ¿a qué espacio estaríamos refiriéndonos?⁵

A las fotografías vamos a dotarles de un sentido en dos aspectos diferenciados. Uno como representación del espacio tridimensional, y por tanto desde una cuestión propia de la imagen y del espacio geométrico. En otro aspecto, menos evidente, la fotografía va a disponerse como espacio interpretable. No quedará definida por lo que representa, sino más bien, por aquello que no es mostrado a simple vista⁶.

Para interpretar una imagen, la relación entre aquello que se ve y el lugar en el que uno se ubica puede ser tan

³ El modo de expresar una experiencia del espacio tiene una complejidad que no está propiamente en el lenguaje sino en la propia experiencia. Jose Luis Pardo lo define en el subcapítulo "4.2. La experiencia de los límites de la experiencia" cuando dice: "Si la experiencia de(l) ser puede ser descrita como una experiencia de los "límites en los que ser deviene sentido"; tales límites constituyen pues, las condiciones de posibilidad de la sensibilidad y de la sensatez, aquellos entornos en los cuales es posible sentir (el ser, la naturaleza) y que llamamos los Espacios (9). De nuevo es Heidegger (1951) quien nos recuerda que "un espacio (*Raum*) es algo que está despejado (*eíngeräum*), liberado, es decir, en el interior de un límite, en griego, *péras*. El límite no señala el cese de una cosa, sino más bien, como ya observarán los griegos, aquello que a partir de lo cual algo comienza a ser (*sein Wesen beginnt*). Un espacio es un lugar para la manifestación de la *physis*, para el devenir sentido del ser. Pero, ¿Devenir sentido no es acaso aparecer? ¿No sería redundante hablar, como aquí hacemos, del "devenir sentido del ser"? Si el ser, en la experiencia, se reduce a su aparecer, decir "el devenir sentido del ser", ¿no es acaso como decir "el ser del ser"? (...) es un modo de decir que "ser es devenir"; y devenir (sería fatal decir *el* devenir) es forzosamente ilimitado (Deleuze-Guattari: 1980), devenir *es* devenir, o sea, no puede cesar lo que es, *no puede dejar de devenir, más allá de todo límite*; ser deviene sentido dentro de ciertos límites, pero el mismo devenir sentido dentro de ciertos límites no puede tener límite." Pardo, Jose Luis. *Las formas de la exterioridad*, Pretextos, Valencia, 1992, p.123-124.

⁴ "No recordamos porque tengamos alma: tenemos alma porque recordamos, y sólo en la medida en que olvidamos (nuestra alma es más grande cuando más grande sea el alcance de nuestra memoria); y no olvidamos porque tengamos cuerpo: tenemos carne porque olvidamos, y sólo en la medida en que olvidamos (nuestro cuerpo crece con nuestro olvido, y un alma que lo ha olvidado todo ya es sólo cuerpo-cadáver)." Pardo, Jose Luis. *Las formas de la exterioridad*, Pretextos, Valencia, 1992, p.64.

⁵ Hablar de una fotografía no es lo mismo que hablar del espacio que representa. Mientras que en uno su caracterización es por disponer de dos dimensiones, en el otro, el espacio representado se caracteriza por disponer de tres. El discurso, de un espacio o de otro, nunca puede estar contextualizado de una misma manera.

⁶ "Merece la pena detenerse un instante en la razón en que se apoya Kant para sostener que la representación del espacio no es (y no puede ser) un concepto: el espacio es pensado *como si encerrase una multitud infinita de representaciones*, y ningún concepto puede ser pensado así. "Espacio y tiempo son *quanta* ilimitadamente infinitos, negativamente infinitos... de un tipo tal que sólo puede ser representado como parte de un todo aún mayor y, por tanto, como infinito" (Transición..., XXII, 19)" Pardo, Jose Luis. *Las formas de la exterioridad*, Pretextos, Valencia, 1992, p.278.

distante que quizás el sentido de la imagen representada podría tener más relación con aquello que no se ve en la imagen que con lo que la imagen nos presenta a la vista en su carácter figurativo. Es aquí donde la fotografía adquiere un sentido, es cuando alcanzamos a ver qué quiere transmitir fuera de lo eminentemente aparente. Estos dos aspectos plantean concebir el espacio representado desde distintas dimensiones que van a permitir interpretar las fotografías, desde una cuestión representativa por un lado o desde lo que no puede representarse y que no se trasmite de forma directa⁷, por otro.

Cuando a partir de una fotografía se plantea hacer ver lo que no puede mostrarse, la imagen fotográfica queda referida directamente a su imposibilidad por describir con palabras el sentido de aquello que aparece meramente representado⁸. Para descifrarlo tendremos que interpretar las fotografías, intentando ver lo oculto de ellas, lo que no se trasmite desde lo visible. Esta interpretación de las ilustraciones nos sitúa entre dos conceptos opuestos: la representación del espacio y lo aparente, por un lado, y lo que la propia fotografía no puede representar, por su propia limitación como medio. Para ello, el punto de vista en el que nos tenemos que situar no es el mismo que el del fotógrafo, por encontrarse el propio fotógrafo en el lugar de lo representado.

El espacio geométrico, por sus particularidades físicas, por sus límites construidos o por el hecho de ubicarnos mediante el cuerpo entre los paramentos y objetos que lo definen, nos lleva a definirlo desde sus dimensiones, a partir de la materia y desde la condición de ser representado mediante una fotografía, las plantas de un proyecto, o mediante un dibujo en perspectiva. Pero si atendemos a alcanzar un punto de vista insólito, en el que nadie se hubiera situado con anterioridad, de manera que desde ese punto se puedan interpretar cuestiones ajenas a aquellas que el punto de vista nos permite mostrar únicamente desde la imagen, habría que ubicarse en otro espacio y concebir al anterior desde un ámbito que permita caracterizarlo para hacer del lugar un espacio propio, inalcanzable por cualquier punto de vista representado mediante una fotografía.

Para llegar a alcanzar el sentido de la posición tan cerca de los límites del espacio en el que se encuentra la cámara que fotografía las casas de Le Corbusier, deberíamos intentar, más que tratar de ver qué es lo que podemos interpretar viendo la imagen, intentar lo contrario: proponernos ver qué es lo que nos aleja de esa misma imagen. Estando tan cerca de los límites del espacio, el lugar al que nos acercamos es al de la materia, a lo físico y tangible, a la realidad física relacionada con lo visible. Pero si hablamos de entrar en lo contrario, si miramos la imagen que muestra la fotografía para alejarse, nos separamos de lo figurativo que muestra la imagen. Nos acercamos, justamente, a lo que no puede representarse. Es aquello que queda referido a los sentidos, a la experiencia sensible, a las vivencias de los acontecimientos dados en la experiencia arquitectónica; que aunque una fotografía no pueda ser capaz de presentar puede aludir a ello y quizás sea el modo para entrar en un espacio distinto al representado. Por tanto habrá que referirlo a la acción de un movimiento que nos permita salir del espacio geométrico que representan las fotografías.

⁷ "La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando *no* se acepta el mundo por su apariencia. Toda capacidad de comprensión arraiga en la capacidad de decir no." Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p.33.

⁸ "Pintar no es reflejar lo visible (pues algo llega a sólo a ser visible porque está pintado, porque constituye un "alimento para el ojo") sino hacer visible lo invisible y, por tanto solo puede suceder a partir del des-cubrimiento de lo invisible, de lo nunca visto o jamás pintado: des-cubrir las cosas es romper su caparazón externo de sentido, de imágenes, de sonidos o de signos y pensamientos, des-oir su voz y volverse ciego a su brillo, abstraerlas de los espacios, para encontrar así la "verdad" bajo el disfraz del sentido, una verdad que sólo puede aparecer, entonces, como ausencia absoluta de sentido, página-en-blanco sobre la que escribir." Pardo, Jose Luis. *Las formas de la exterioridad*, Pretextos, Valencia, 1992, p.140. (quizás debería ir en otro sitio esta cita)

4. Salir de un espacio, entrar en otro, ubicarse.

Uno de los misterios más sorprendentes de la experiencia arquitectónica es traspasar un vano. Esta práctica que permite salir de un espacio para entrar en otro es una acción muy cotidiana, que aunque pasa desapercibida, no deja de tener un carácter misterioso. Esta cualidad no la caracteriza el nuevo espacio al que uno se enfrenta sino el acontecimiento que supone pasar del espacio tridimensional, el de la arquitectura, para entrar al plano bidimensional, el de la pintura⁹. Estos dos mundos, imprescindibles para experimentar mediante los sentidos la arquitectura, es propio de las fotografías a las casas. También de la propuesta pictórica y arquitectónica de Le Corbusier.

Viendo las fotografías, podemos ver que tienen características comunes todas ellas. Nos llevan a pensar que el espacio que representan es concebido de una misma manera. Si las repasamos hay dos componentes que podríamos caracterizar consecutivos. Dos partes se presentan en cada una de las imágenes mostradas. Nos indican una sucesión. A partir del movimiento, propio del acontecer arquitectónico, una de las componentes de la imagen va a ir consecuentemente detrás de otra, en la acción que supone traspasar un vano.

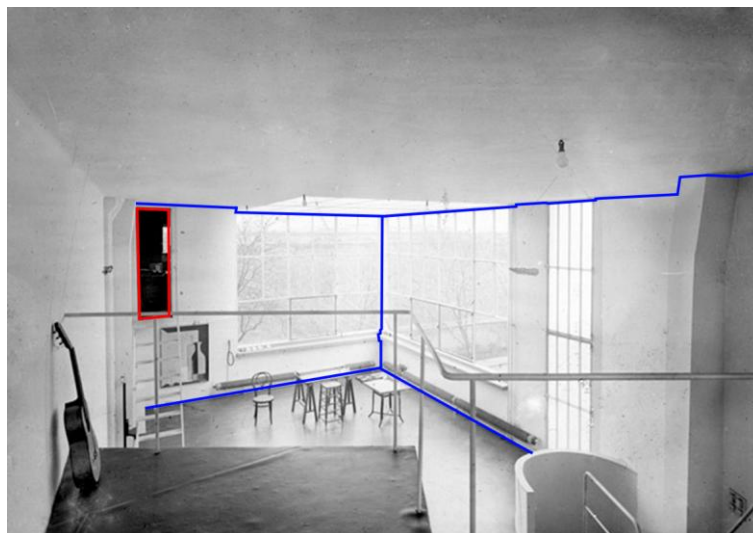
En la imagen de l'atelier Ozenfant (figura 12), una puerta abierta en uno de los lados, el de arriba de la escalera que permite el acceso a la biblioteca, nos incita a traspasar con la mirada el tabique que delimita el rectángulo. - A través de ella se ve la luz que proviene del exterior de la sala, la misma que se ve si dirigimos la mirada hacia el lado derecho de la fotografía-. Consecuentemente, la mirada va a ir dirigida a la derecha, donde se encuentra el espacio, el de l'atelier, representado por las aristas del techo y el suelo, y la esquina vertical entre los dos ventanales que dan a la "Avenue Reille". Son dos partes que incitan a mirar correlativamente, por el contraste que presentan entre ellas, y por el conjunto que nos muestra la propia imagen. La oscuridad, por un lado, define el hueco del paño y establece un espacio ilimitado. Se traduce en la curiosidad por saber qué hay detrás del hueco. Después la mirada irá dirigida a la sala. Una secuencia que se repite en una y otra de las imágenes.

Las dos componentes, la del vano y el espacio, que caracterizan la fotografía, plantean compararlos. Tienden a verse desde una coexistencia. Una tras otra. Forman parte de una composición que podríamos establecer como frontal y diagonal. Aunque la puerta no se ubica en el centro de la fotografía, el punto de vista, al situarse en uno de los límites del espacio, hace que el observador quede enfrentado a ella, como si tuviéramos que traspasar la imagen.

Sin embargo, la comparación, va a quedar determinada por una secuencia de dos miradas. Están originada desde una sucesión ordenada en dos partes: el marco y el espacio. Desde una cuestión propia de la experiencia arquitectónica, sobre esta secuencia, ¿qué podemos interpretar? Si nos fijamos en lo que nos enfrentamos después de pasar un vano, ¿no es el nuevo espacio lo que nos aparece y por lo el cual nos adentramos en él? Los

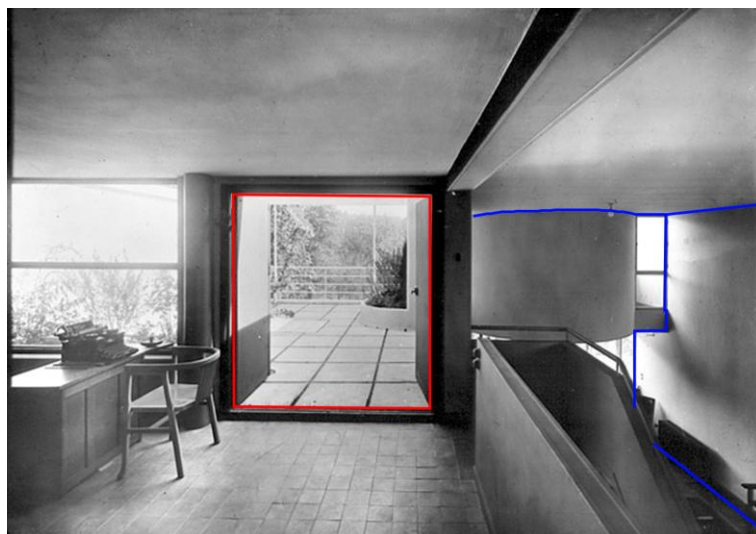
⁹ "Sin duda esa ventana es un radical -o irónico- desarrollo y subversión de las teorías y prácticas cubistas. La experiencia de la pintura, desde el impresionismo hasta el cubismo, había ido reduciendo progresivamente la distancia entre la tela y el motivo representado. Si el cuadro trataba de captar el mundo como a través de una ventana, la profundidad a que abría esa ventana iba siendo cada vez más reducida, hasta llegar a coincidir imagen y motivo sobre el mismo marco, en la misma tela, con el collage cubista: ahí la realidad se adhería a la tela y lo representado coincidía con su representación. La ventana de Poissy no es sino un estricto y radical collage, donde Le Corbusier no engancha un trozo de papel de periódico, de tela o de madera, sino un fragmento mismo de naturaleza. Pero, así haciendo, hace regresar inesperadamente a la pintura hacia su lejana y tradicional definición como imagen a través de una ventana, vuelve a posiciones performistas, sin dejar, sin embargo, de ser un puro ready-made, montado escogiendo un producto previo, la misma naturaleza, y convirtiéndola, sin manipularla, por la simple selección de su encuadre y de la mirada que la capta, en paisaje, en "obra". Quetglas, Josep. *Le heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques, Barcelona, 2009, p. 595,596.

marcos del hueco es un cerco que diferencian dos estancias y hasta que no lo traspasamos con el cuerpo no puede alcanzarse el nuevo espacio. ¿No estará definiendo la propia fotografía una secuencia que se refiere al movimiento, al hecho de traspasar una pared para dejar atrás un espacio y entrar en otro? Sobre esto va la indagación que plantea salir del espacio geométrico para entrar en un nuevo espacio. Veamos las otras imágenes.



12. Casa estudio del pintor Ozenfant. París 1922. Fotografía de Charles Gérard, FLC L2(13)7. Vista tomada desde el altillo hacia la biblioteca. Una interpretación sobre el vano y el espacio de la sala remarcado por el autor.

En la Villa Cook (figura 13), otro de los vanos que identificamos, como en el resto de las fotografías, es el de la salida a la terraza. Se sale a través del marco de un hueco que va desde el suelo hasta el techo. Este hueco permite acceder desde la biblioteca al jardín de la última planta. El punto de vista, en este caso, se ubica enfrente al plano que conforma las cuatro esquinas del hueco. De nuevo invita a traspasarlo. Las dos puertas abiertas, de par en par, hacia afuera, nos incita a salir del espacio de la biblioteca para entrar a otro espacio. Pero viendo la imagen, por lo que podemos observar en la fotografía, ¿a qué espacio podríamos entrar, con la mirada, tras pasar el marco de las dos puertas abiertas? ¿Al de la terraza? Realmente, el espacio de fuera no queda definido en la imagen. Únicamente, una barandilla y el plano del suelo alude a un lugar que es exterior, al cual no podemos entrar por no quedar mínimamente definido y delimitado. No disponemos de información para poder entrar en él. Obviamente, la consecuente mirada, ha de ser hacia el espacio que controlamos: el definido por los paños que se nos presentan a la vista. La mirada, se traslada en diagonal, hacia la derecha de la imagen, al espacio representado por las aristas del suelo y la pared; y la del techo, entre las ventanas y el muro curvo. Las dos componentes de la imagen muestran una sucesión tras dos miradas a la fotografía, una consecución referida a un espacio y el siguiente que, de nuevo, aluden a la acción de traspasar un vano.

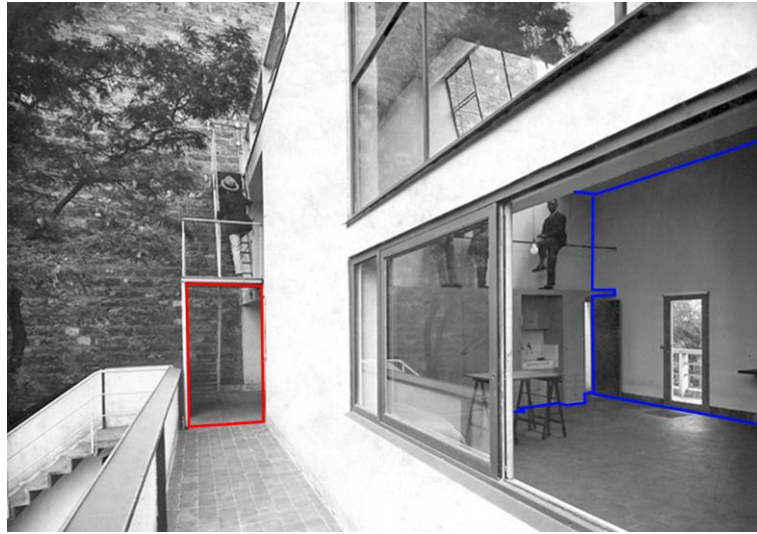


13. Casa Cook. Boulogne-sur-Seine, 1926. Fotografía de Charles Gérard, FLC L1(6)11. Vista tomada desde la biblioteca hacia la terraza. Una interpretación sobre el vano y el espacio de la sala remarcado por el autor.

Con esta insinuación al movimiento, las fotografías sugieren referirse a una experiencia fenomenológica que simboliza dos tiempos consecutivos: el de traspasar un vano, para salir de un espacio, y el de acceder a uno nuevo. La característica de esta secuencia es que ocurre en el plano de la fotografía¹⁰. La serie de imágenes, que identifican este acontecimiento transcurre en el plano bi-dimensional. De esta manera, y con más razón, si vemos una fotografía tras otra, el orden de los fenómenos que se suceden en el espacio y en el tiempo, quedan descompasados. Aluden a un tiempo que no se liga propiamente con el espacio geométrico que representan las imágenes¹¹. Con esto, salir del espacio, no es una acción referida meramente al espacio geométrico, al espacio físico y por tanto medible. El espacio de la imagen fotográfica nos incita a salir de una sala, el de la habitación representada, y nos incita a salir del espacio geométrico para entrar en otro espacio. Aunque las fotografías representen distintas salas, vamos a tratar, viendo estas imágenes, de encontrar cuestiones comunes que se refieran a ese nuevo espacio al que poder entrar.

¹⁰ “Y todo ello adquiere un aspecto bastante paradójico si uno se pregunta qué clase de fenómenos son el espacio y el tiempo o de qué modo aparecen.” Pardo, Jose Luis. *Las formas de la exterioridad*, Pretextos, Valencia, 1992, p.26.

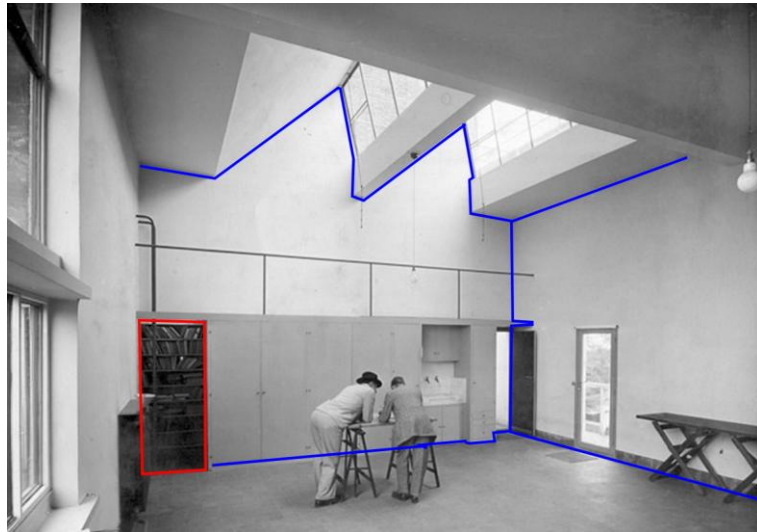
¹¹ “La física actual descubre que, bajo ciertas condiciones, algo escapa al tiempo y al espacio, pero ello no anula el hecho de que, al mismo tiempo nosotros estamos, indiscutiblemente, en el tiempo y en espacio./ No podemos reconciliar esas dos ideas ¿Debemos aceptarlas como tales? La aceptación de la complejidad es la aceptación de una contradicción, es la idea de que no podemos escamotear las contradicciones con una visión eufórica del mundo./ Bien entendido nuestro mundo incluye a la armonía, pero esa armonía está ligada a la disarmonía, es exactamente lo que decía Heráclito: hay armonía en la disarmonía y viceversa.” Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona Gedisa, 1996, p.95.



14. Casa Planeix. París 1924. Fotografía de Georges Thiriet, FLC L2(14)16. Vista tomada desde la terraza hacia la escalera exterior. Una interpretación sobre el vano y el espacio de la sala remarcado por el autor.

Si atendemos esta misma cuestión viendo cada una de las fotografías vemos que esta sucesión se repite en cada una de las imágenes. En la de la maison Planeix (figura 14), aparece la pasarela de acceso a l'atelier. Se presenta de nuevo el marco de un vano y el espacio de una sala en la misma secuencia. El marco de la escalera que sube a la cubierta nos muestra el hueco a traspasar. La frontalidad de éste queda enfatizada por el punto de fuga entre los límites del suelo, la barandilla y la fachada. Indican una primera dirección de la mirada hacia el recuadro conformado por el soporte de la escalera metálica, el descansillo, el suelo y la arista del muro de la fachada. Otra vez definen un plano. Después, una mirada hacia la derecha, una segunda mirada hacia la ventana que aparece en uno de los lados, nos permite descubrir repentinamente el espacio. Desde esta misma consecución, la sala, delimitada por los paramentos entre la arista del techo, la arista vertical de las paredes y la arista del suelo, muestra el interior de l'atelier. L'atelier se descubre después de traspasar el vano, como objeto de una primera mirada. Es una secuencia que nos manifiesta una manera de mirar las fotografías, un modo que nos va a cambiar también la manera de interpretarlas. Una vez estos dos elementos característicos de las imágenes se presentan: el vano conformado por un plano y el espacio de la sala, adquieren un protagonismo cada vez que se mira la imagen. Siempre aparecen, a pesar de que nos fijemos en otras características de la fotografía. Ocurre en cada una de las distintas imágenes.

Si miramos la otra imagen de la misma casa (figura 15), la tomada desde el interior de l'atelier, el umbral, marcado por la librería enfrentada al punto de vista del fotógrafo, nos marca una primera visión de la imagen. Su contraste con las puertas de armario del mismo tono que las paredes, ejercen una secuencia parecida al atelier Ozenfant (figura 1). Nos enfrenta al umbral para, de forma previa, mostrarnos el espacio que vamos a encontrar con otra mirada en diagonal; que representada por las aristas del taller nos devuelve al espacio que muestra la fotografía. Secuencialmente, presenciamos de nuevo estos desarrollos en dos golpes de vista. Están marcados por una perspectiva casi frontal y otra diagonal. Esta consecución, además de quedar definida por un orden, se va a caracterizar también por la dirección de las dos miradas.

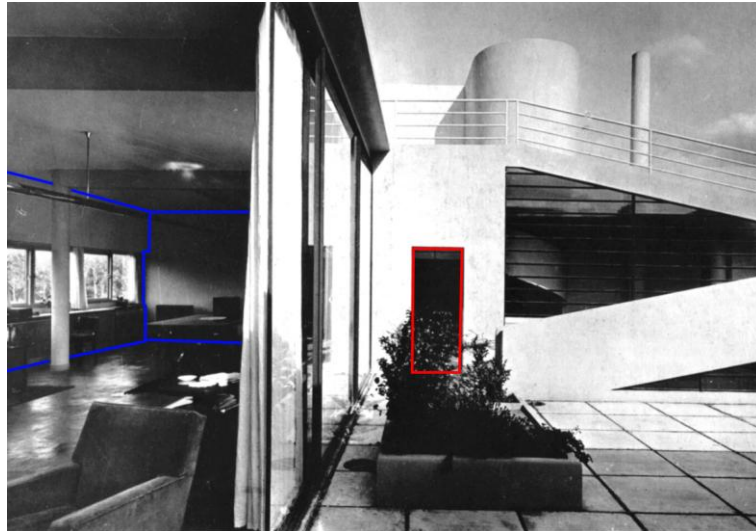


15. Casa Planeix. París 1924. Fotografía de Georges Thiriet, FLC L2(14)22. Vista tomada desde L'Atelier hacia el altillo. Una interpretación sobre el vano y el espacio de la sala remarcado por el autor.

Un espacio, cuando nos lo encontramos después de traspasar un vano, pocas veces lo descubrimos de forma frontal. La imagen que vamos a encontrar al entrar a una nueva sala, la mayoría de las veces, va a ser una imagen diagonal. Mientras que a un vano nos enfrentamos frontalmente¹², la dirección siempre suele ser perpendicular al plano que traspasamos. En el espacio siempre será al contrario. Se nos presenta en oblicuo, caracterizado por las aristas que mediante la mirada descubrimos la máxima distancia de un recinto, en diagonal. Para conocer un espacio no podemos quedarnos con una imagen, la que nos encontramos al traspasar el hueco que descubrimos de forma frontal. La mirada ha de recorrer los rincones, en todas direcciones, hacia los lados que disponemos a derecha e izquierda. Cuando esto ocurre, mediante miradas transversales y en distintas trayectorias, es cuando uno se ubica en el propio espacio en el que se encuentra.

En la Savoye (figura 15), la puerta que accede al distribuidor desde la terraza en la planta primera, enfrentada a la mirada del fotógrafo, prevalece a la mirada al salón de la izquierda. El vano nos impone una mirada primeriza, mediante un golpe, por ubicarse el punto de vista de la imagen frente a la puerta. Ésta, de nuevo, nos incita a entrar al espacio contiguo, pero esta vez al de la izquierda. Nos muestra la sala en dirección trasversal, que al presentar la arista más alejada de la habitación, entre la pared del fondo y la ventana rasgada de la fachada noroeste, muestra una característica de la imagen diagonal.

¹² Al igual que los miembros de un edificio son colocados frontalmente en relación con sus ejes principales también nos colocamos nosotros mismos frontalmente con respecto a esos miembros." P. Frankl, *Arquitectura Gótica*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 85.



16. Villa Savoye. Poissy, 1928. Fotografía de Marius Gravot, FLC L2(17)49. Vista tomada desde la terraza hacia el distribuidor y el salón. Una interpretación sobre el vano y el espacio de la sala remarcado por el autor.

En la última de las imágenes, a la Villa Church (figura 17), la terraza está protagonizada por el final de una perspectiva frontal, marcada por las líneas del suelo, los pilares, la barandilla y la pérgola. Este punto de vista se contrapone al espacio del salón, que aparece a la izquierda en el final de la imagen, por encima del borde que delimita el pasamanos de la cubierta.

Si repasamos todas las imágenes, nos plantean una cuestión común: juntas nos definen una serie. Son fotografías tomadas en lugares y momentos distintos y aunque representen espacios y tiempos distintos, propio de la mirada a cada imagen, en la secuencia establecen una misma relación. En el momento que son miradas las imágenes la manera para referirse al espacio al que aluden son comunes. Sin embargo la serie nos presenta un modo de ver que podríamos definir contrapuesto. Las propias imágenes, que representan construcciones distintas, plantean adentrarse a un lugar que no se corresponde con los límites geométricos del espacio que representan. Un espacio al que podemos acceder en el tiempo que dura la mirada a las fotografías. Ya sea la mirada a una u otra, se trata de una misma dimensión del espacio, al cual se entra, convirtiendo “al lugar en un espacio de más de cuatro dimensiones, donde la quinta es tanto la memoria como el delirio asociativo”¹³. Así define Josep Quetglas el espacio de la villa Savoye.

¹³ Quetglas, Josep. *Le heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques, Barcelona, 2009. p. 564.



17. Villa Church. Vista tomada desde la terraza. Una interpretación sobre el plano y el espacio de la sala.

El recorrido que plantean las fotografías, para traspasar un vano y acceder a un nuevo espacio, se establece una ruptura del binomio espacio-tiempo¹⁴ al referirlo a la experiencia fenomenológica. Esto tiene una consecución lógica por el hecho de concebir, las fotografías, un espacio que se encuentra fuera del espacio físico. La coexistencia que supone traspasar un vano mediante una imagen fotográfica, va a quedar referenciada a una sucesión temporal que no tiene que ver con el espacio representado en planta. Viendo los planos de cualquiera de las casas fotografiadas, por ejemplo el de l'atelier Ozenfant (figura 2), la consecución de espacios que se suceden, al traspasar la puerta de la biblioteca, no se corresponde con el espacio que vemos desde la sucesión de las miradas a la fotografía. Traspasar un vano no va a quedar referido al consecuente espacio en su sentido físico. Lo que nos muestra la fotografía es una consecución de la mirada a un vano que nos incita a traspasarlo. Después, la mirada a la sala en la que nos encontramos es vista en un instante después. Esta coexistencia no es un encadenamiento de espacios. La coexistencia queda ligada exclusivamente al tiempo, y en un instante, es el tiempo quien nos va a devolver al espacio en el que nos ubicamos, o más bien, al espacio en el que se encuentra el punto de vista que muestra la fotografía. Esta consecución nos presenta un modo de ver las imágenes referido a espacios no consecutivos, -que no se refiere a dos espacios distantes sino que, el espacio al que nos trasladamos es el mismo en el que nos encontramos-.

¿Qué plantean pues, las fotografías, cuando nos incitan a salir de un espacio para devolvemos al mismo espacio en el que nos encontramos? Volver a un mismo espacio, cuando el sentido que expresa la imagen es salir de él, significa dar protagonismo al tiempo, ya que es el tiempo el modo de plantear la coexistencia de las cosas. Pero, ¿A qué acontecimiento que ocurre en el tiempo deberíamos aludir para concebir el movimiento de traspasar un

¹⁴ "Para percibir que se trata de una sucesión de *tres* notas, es necesario que, al oír la primera, yo la retenga para poder *añadirla* a la segunda cuando ésta se produce, y así en cada caso. De otro modo, no cabría hablar de nota primera o segunda porque, sin tal facultad retentiva, cada nota sería siempre la primera y la única y, de este modo, de acuerdo con el argumento, jamás adquiriría yo la idea de tiempo. Así pues, esta idea exige de hecho la *coexistencia* de las tres notas: una coexistencia que no se da "en la naturaleza" sino "en el espíritu" (en la Memoria). Este hecho favorece aún más la tesis de que la idea de tiempo tiene un origen meramente "subjetivo", y que no afecta para nada a la relación de las cosas (o impresiones) " en sí mismas", y dificulta la hipótesis leibniziana de una cronológica apoyada en bases metafísicas. Pero sí es cierto que la sucesión temporal implica la coexistencia, también lo es que dicha coexistencia nada tiene de "espacial" o, dicho de otro modo, que la noción de coexistencia no parece tener nada que ver con le espacio". Pardo, Jose Luis. *Las formas de la exterioridad*, Pretextos, Valencia, 1992, p.32-33.

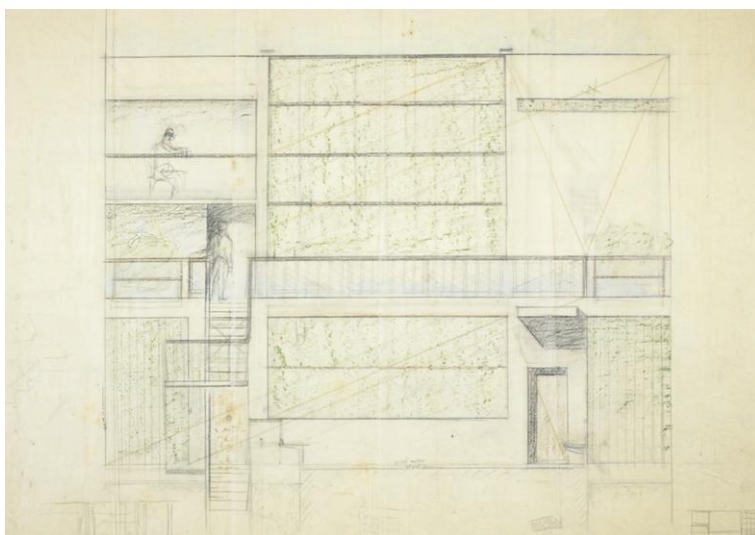
vano mediante una fotografía? Obviamente al tiempo de la memoria. Los acontecimientos que se han ido sucedido es a lo que se refiere una vuelta al espacio. Volver al espacio en el que nos encontramos es repetir, en la mente, lo realizado, admirar lo acontecido. Meditar sobre aquello que ha transcurrido es considerar, de nuevo, los eventos.

Este planteamiento nos lleva a pensar sobre lo que ocurre en una casa, sobre sus espacios, sobre el programa doméstico, las actividades y acciones que se suceden constantemente.

5. Pensar el espacio proyectado. Pensar el espacio construido.

El motivo que lleva, durante el proyecto, a pensar sobre lo que ha de producirse en el interior de un espacio es la consideración de los modos de relación entre personas que ocupan el espacio construido. El espacio, antes de ser usado, antes incluso de ser proyectado y definido, ha de ser pensado como tal. No en el sentido de su ejecución para cumplir una determinada función, para servir a una cuestión práctica, sino desde la atención que requiere para el habitar, para el hecho de concebir sus consecuencias.

Si comparamos las fotografías con los planos del proyecto, aquello que podemos ver en las fotografías como representación del lugar donde se suceden los acontecimientos, lo vemos también en el proyecto. Viendo el alzado del proyecto de la Villa Planeix (figura 18), y comparado con la fotografía sacada desde el exterior (figura 19), la relación que plantean establece concebir la representación del espacio como acontecimiento. Estos dos momentos, cuando se está dibujando la propuesta y cuando es retratado el edificio construido, establecen vínculos. El vínculo entre el acontecimiento representado, mediante una imagen, y el hecho de pensar el espacio adquiere un sentido sobre el acontecer antes de que nada haya acontecido. El proyecto no es el proyecto de un edificio donde se sucederán actividades propias de un programa sino que es un proyecto de acontecimientos.



18. Casa Planeix. París 1927. Alzado patio interior. Plano FLC 08932

En la figuración de las personas que aparecen en el alzado de la villa Planeix (figura 18), probablemente dibujado por Pierre Jeanneret, vemos como estas personas dibujadas ocupan el interior del alzado. Están ubicadas concretamente en el umbral del acceso a l'atelier y en el altillo, donde se ve el boceto de un hombre sentado (figura 20). Adquieren una trascendencia, no solo por la posición que adoptan, al representar unos

acontecimientos en el momento que se redacta el proyecto del edificio, sino por la comparación a la fotografía del edificio construido. Las personas dibujadas son las mismas que las personas fotografiadas¹⁵. Si los planos del proyecto aluden a los acontecimientos en el momento se dibujan los planos, ¿no se referirán las fotografías hechas al edificio construido a esa misma cuestión?¹⁶ Los bocetos, no tratan de ser una figuración de las personas, sino más bien aluden a unos sucesos por los esbozos que indican el movimiento propio de una acción. Tanto la cabeza, como los brazos de la persona sentada en la silla (figura 20) indican que la persona no alude únicamente a una figura. Parece que esté moviendo el brazo. Por otro lado, en el otro boceto, las piernas parecen señalar un giro, y podría parecer que está mirando al dibujante. Las imágenes hacen hincapié a una misma cuestión referida a los sucesos: el fin último de la arquitectura cuando un proyecto es elaborado.

Una relación de este tipo, entre dos procesos tan distanciados entre el proyecto y el edificio construido, cabe referirlo a un acercamiento. Bien desde un intento por llevar el proyecto a un acontecimiento, al hecho de consumir un diseño, o bien, al contrario, al hecho de llevar un edificio construido a un proyecto, proponen relacionar dibujo y fotografía. Si vemos la fotografía (figura 19), las personas que ocupan el espacio de la sala, no dejan el rastro propio de un acontecimiento desarrollado en el taller. Señalan una pose, como lo hace un modelo en una sesión fotográfica que trata de mostrar una acción sin consumir. Un proyecto es un diseño no consumado, algo que está por suceder. Al fin y al cabo, las dos ilustraciones son un intento por trasladar al papel una imposibilidad, la de consumir una propuesta que no ha podido llevarse a cabo. ¿De qué posibilidad se trata? Si volvemos a las fotografías aludiendo a los dos temas principales del escrito, la actividad y los acontecimientos; la acción de salir de una sala se relaciona con dos ámbitos del espacio representado, lo bidimensional y lo tridimensional. La interpretación a las fotografías plantean llevar a cabo un deseo que va más allá del suceso que acontece en un espacio, porque el motivo no es la representación de la acción propiamente, sino más bien, el hecho de trasladarla a otro sitio mediante la memoria.

¹⁵ “Dibujo un personaje. Lo hago entrar en la casa; descubre su volumen, tal forma de habitación y sobre todo tal cantidad de luz que entra por la ventana o el panel de cristales. Avanza: otro volumen, otra llegada de luz. Más lejos, otra fuente luminosa; más lejos aún, inundación de luz y penumbra al lado.” Le Corbusier, *Precisiones*, Apóstrofe, Barcelona, 1999, p. 154.

¹⁶ Otra de las alusiones que relaciona fotografía y proyecto es referido por Josep Quetglas en; Quetglas, Josep. *Le heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques, Barcelona, 2009; cuando dice: "La similitud entre FLC 19425 y la foto sin pie muestra que también el plano de la ventana del lado suroeste de la terraza-jardín es pensado por Le Corbusier como uno de esos espejos virtuales que permiten, colocados de canto, tener como ángulo de visión un escenario contrapuesto: la naturaleza, hundida hacia el suelo, expandida, a un lado; la construcción, elevada, definida, al otro lado." Hay una relación que vincula la manera de realizar las fotografías con los proyectos desarrollados y pensados en el estudio.



19. Casa Planeix. París 1924. Fotografía de Georges Thiriet, FLC L2(14)16. Vista tomada desde la terraza hacia la escalera exterior. Detalle.



20. Casa Planeix. París 1927. Alzado patio interior. Plano FLC 08932. Detalle.

6. Un acontecimiento en el interior de las fotografías.

Atendiendo al programa de las casas proyectadas tienen la particularidad de referirse a un uso eminentemente planteado para el trabajo artístico¹⁷. “The clients can be divided into artists (Ozenfant, Lipchitz, Miestchaninoff), the musician (Ternisien, Planeix), amateurs and collectors (La Roche, Stein, Cook)”¹⁸ La particularidad de las

¹⁷ “Y, si entramos en casa para trabajar, la sensación es mucho más formal, porque afecta al hombre todavía más de cerca. Ahora, que, gracias a nuestras herramientas, hemos podido organizar nuestro trabajo, nos hemos editado de útiles también adaptados a su función que son como miembros nuevos.” Ozenfant/Le Corbusier, *De la pintura de las cavernas a la pintura de hoy, Acerca del purismo*, El Croquis editorial, Madrid, 2000, p149.

¹⁸ Benton, Tim. *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret. 1920 1930*, Birkhäuser Verlag AG, 2007, p. 13.

casas, dispuestas para una actividad para la música, la pintura, la escultura, la poesía o la literatura, lleva a reflexionar sobre el hecho de salir del espacio para estudiar la distinción entre el interior y el exterior como sucesos que posibilita el espacio construido. Las fotografías, al plantear salir de la sala para recordar aquello que ha acontecido en él ¿no plantean el diseño de trasladar al exterior de la casa el tiempo de un acontecimiento, el que se da en el interior de sus habitaciones? El contenido, caracterizado por los usos, dota al espacio de una acción, que al salir, relaciona la actividad artística cuando se da en dos lugares distintos. La actividad sale del taller para presentarse a la ciudad. Realmente, el planteamiento, los contenidos que se dan en la casa, proponen el inicio de una actividad que pasa a ser pública, pero que se configura en el espacio doméstico. El programa de la casa, queda caracterizado por una actividad que va a presentarse a la ciudad. La relevancia de estos sucesos se halla en el inicio de las acciones, que proponen presentarse en el espacio público a partir de un espacio íntimo. Las fotografías muestran la intencionalidad de sacar del espacio de una sala los acontecimientos que se dan en el espacio propio para que sean mostrados. No para llevar a cabo una relación entre interior y exterior desde lo figurativo, sino para extraer los acontecimientos que se desarrollan en sus espacios. Una de las cuestiones más relevantes que plantean las casas en el entorno urbano es la relación que posibilitan entre las actividades y los usos, desde lo íntimo y lo sensible, y a partir de los programas planteados en dos espacios habitados en la ciudad, el de la vivienda y el de la calle.

Las fotografías no plantean exclusivamente un vínculo entre el espacio exterior que entra en la casa desde lo visual sino, más bien, es un planteamiento arquitectónico que vincula intimidades desde el origen de un trabajo artístico y la expresión de ese trabajo transmitido al tejido urbano. Este planteamiento es roto, la mayoría de las veces, cuando las instituciones establecen los programas públicos, cuando el estado define y configura las actividades que han de darse en los edificios para la música, la danza, la pintura, o la escultura. Por el hecho de estructurar las actividades quedan truncadas las posibilidades de transmitir el sentido de lo eminentemente propio.

Como dice Jose Luis Pardo:

“En esta antigua leyenda hay algo que se opone a la sensación, a saber, el arrepentimiento del caballero que surge de su corazón afligido. Se trata, en fin, de una especie de anti-sensación, un “movimiento del alma” que no procede de la exterioridad, que tiene su origen en la interioridad misma, un *sentimiento*. Y ese sentimiento es la base sobre la que se edifica una base interior del alma que ya no requiere, para subsistir, del impulso que le proporciona la exterioridad a través de la sensación. Con el tiempo, la casa, el hogar, el espacio doméstico o familiar se convertirá en el templo de los sentimientos que la fachada exterior (tendida hacia la vida pública) no deja traslucir, y en la cual el individuo (única sede legítima de tales sentimientos incommunicables) se disuelve entre la muchedumbre anónima y urbana que, o bien apaga y extingue los sentimientos, o bien los amplifica hasta convertirse en la turba exterior que destruye los espacios y detiene el tiempo. De hecho, la casa y la calle se oponen como la unidad y la muchedumbre, y el crecimiento de la calle, el desarrollo de la ciudad, se percibe siempre como el aumento de volumen del rumor de la multitud, el crecimiento de la muchedumbre, el desbordamiento de las masas. “Las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento... quien se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella... por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra de arte.”¹⁹

¹⁹ Pardo, Jose Luis. *Las formas de la exterioridad*, Pretextos, Valencia, 1992, p.210.

7. Una conclusión interpretada.

En algunas obras de teatro representadas en Pompeya²⁰, un pequeño telón, definido por un lienzo rectangular, enmarcaba de fondo las acciones de actores. Mediante mimo protagonizaban las escenas al final de las obras de teatro o entremedio de ellas, en el “intermezzi”, que servían para representar escenas, alguna de ellas obscenas. Mientras, se preparaban los actos en el escenario que quedaba tapado. Estas acciones, fueron tomando forma de drama mímico, en el que, en años anteriores, esta misma representación había sido ocupada mediante la fábula. El lienzo, la tela de fondo que enmarcaba la acción de los actores, servía para enfatizar la acción representada, servía para enmarcar y dar protagonismo al acontecimiento que era representado entre escena y escena. Estos actos, desarrollados mediante cortinas, que servían de marco, ensalzaban la apariencia de una representación en la que los movimientos de las figuras adquirían todo el sentido, al encontrarse excluidos de la palabra. Estas acciones llegaron a sostenerse por si mismas, y llegaron a ser asociados a festividades que se desarrollaban en muchas ciudades, tanto de Oriente como de Occidente. Con el tiempo todos los actos públicos desarrollados en tales festividades fueron motivo de entretenimiento en, también, algunas casas. Eran compromisos para cenas y fiestas en el interior de viviendas pompeyanas donde las representaciones salían del teatro para montarse en el interior de habitaciones privadas. En ellas también llegaban a construirse estructuras para las representaciones mímicas. La Casa degli Amorini Dorati, en Pompeya, fue testigo de numerosas actuaciones teatrales de mimo²¹.

Este trozo de tela unido a un marco de madera, relacionándolo a las imágenes de las casas comentadas ¿a qué elemento podríamos vincularlo?; por configurar un plano, por enmarcar mediante su opuesto de tela un rectángulo, ¿no podría relacionarse con el marco de las puertas que definen cada una de las imágenes enfrentadas al punto de vista? Por su forma, siendo uno el opuesto del otro, podrían quedar emparentados, no por ser uno el vano y el otro el lienzo, sino por ser la tela el fondo de lo representativo, por ser ésta quien ensalza la apariencia del acontecimiento. Al contrario, el vano no permite la representación, se escapa mediante el propio hueco, que la omite para aludir al acontecimiento y presentarlo en la acción propia de, por ejemplo, traspasar una puerta, como comentábamos al analizar las fotografías.

“La arquitectura de Le Corbusier pudo ser objeto de interés por parte de algunos arquitectos y críticos norteamericanos de las décadas de los setenta y ochenta. Pero, mientras la obra de los verbalmente más interesados muestra una absoluta ceguera, es John Hejduk, aparentemente más alejado, quien mejor ha seguido y desarrollado uno de los puntos básicos de la arquitectura de Le Corbusier”²². Uno de los arquitectos que mejor conoce a Le Corbusier ha mostrado, justamente, mediante su arquitectura, una posibilidad a las relaciones más intensas entre las almas de las personas. John Hejduk al sacar del espacio doméstico las actividades para vincularlas al espacio público, a través de un proceso que ha durado 25 años, con un planteamiento de casas donde las salas en las que se plantea el programa de la vivienda, se va separando hasta quedar en el espacio público, propone una posibilidad de relacionar de manera íntima los acontecimientos. A través del contenido que establecen mediante el objeto-sujeto, sus propuestas arquitectónicas han pasado del espacio doméstico al espacio urbano. El planteamiento de John Hejduk establece un nexo que cicatriza una escisión en el desarrollo de la historia del programa arquitectónico. John Hejduk dice: “en la Inglaterra isabelina, el encargo más valorado y más buscado por un arquitecto consistía en la Masque, en la mascarada. Consistía en una estructura que se

²⁰ “es Pompeya, donde Jeanneret pasa seis días, desde el 8 al 13 de octubre de 1911, lo que cierra con un episodio intensísimo su Viaje de Oriente.” Quetglas, Josep. *Le heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques, Barcelona, 2009. p.535.

²¹ Allardyce Nicoll, N. A., *Masks, Mimes and Miracles*, Cooper Square Publicers INC, New York, 1964.

²² Quetglas, Josep. Dos charlas sobre John Hejduk. Esquemas, *John Hejduk. House for a poet*, Edicions UPC, Barcelona, 2000, p.28.

situaba en un edificio ya existente. La sección era así. Una estructura que mantenía una fachada y los actores se situaban enfrente de la fachada, mediante mimo actuaban en silencio. El público podría venir y participar en la pantomima siempre que estuvieran callados. La mascarada llegó a Italia y a Francia. En Inglaterra desapareció con la introducción de las ejecuciones públicas.”²³

Dedicado a Cecilio Sánchez-Robles Beltrán.

8. Imágenes

1. Maison-atelier du peintre Amédée Ozenfant, Paris, 1922 - Photo Charles Gérard, FLC L2(13)7.
2. Plan FLC 7826. Maison-Atelier du peintre Ozenfant, Paris, 1922. Plan de l'étage.
3. Maison Planeix, Paris, 1924. Photo Georges Thiriet, FLC L2(14)22.
4. Maison Planeix, Paris, 1924 - Photo Georges Thiriet, FLC L2(14)16.
5. Plan FLC 8902. Villa Planeix, Paris, 1927. Plan de l'étage, atelier.
6. Maison Cook, Boulogne-sur-Seine, 1926 - Photo Charles Gérard, FLC L1(6)11.
7. Plan FLC 8292. Villa Cook, Boulogne-sur-Seine, 1926. Plan de la terrasse.
8. Villa Savoye, Poissy, 1928 - Photo Marius Gravot, FLC L2(17)49.
9. Plan FLC 19440. Villa Savoye, Poissy, 1928. Plan du 1er étage
10. Villa Church, Ville-d'Avray, 1927 - Photo Georges Thiriet, FLC L3(7)102.
11. Plan FLC 8122. Villa Church, Ville d'Avray, 1928. Plan au niveau de la terrasse.
12. Maison-atelier du peintre Amédée Ozenfant, Paris, 1922 - Photo Charles Gérard, FLC L2(13)7. Remarcado realizado por el autor.
13. Maison Cook, Boulogne-sur-Seine, 1926 - Photo Charles Gérard, FLC L1(6)11. Remarcado realizado por el autor.
14. Maison Planeix, Paris, 1924 - Photo Georges Thiriet, FLC L2(14)16. Remarcado realizado por el autor.
15. Maison Planeix, Paris, 1924. Photo Georges Thiriet, FLC L2(14)22. Remarcado realizado por el autor.
16. Villa Savoye, Poissy, 1928 - Photo Marius Gravot, FLC L2(17)49. Remarcado realizado por el autor.
17. Villa Church, Ville-d'Avray, 1927 - Photo Georges Thiriet, FLC L3(7)102. Remarcado realizado por el autor.
18. Plan FLC 8932. Villa Planeix, Paris, 1927. Elévation de façade.
19. Maison Planeix, Paris, 1924 - Photo Georges Thiriet, FLC L2(14)16. Detalle.
20. Plan FLC 8932. Villa Planeix, Paris, 1927. Elévation de façade. Detalle.

²³ Sánchez, Cecilio, (*et al*) (Ed.), *John Hejduk. Dos conferencias*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2001, p.42.

9. Bibliografía/referencias

AA VV. *Le Corbusier. Plans. 1905-1926*, Echelle, Tokyo, 2005.

AA VV. *Le Corbusier. Plans. 1925-1928*, Echelle, Tokyo, 2005.

Allardyce Nicoll, N. A., *Masks, Mimes and Miracles*, Cooper Square Publicers INC, New York, 1964.

Benton, Tim. *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret. 1920 1930*, Birkhäuser Verlag AG, 2007.

Le Corbusier, *Precisiones*, Apóstrofe, Barcelona, 1999.

Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona Gedisa, 1996.

Ozenfant/Le Corbusier. *Acerca del purismo*, El Croquis editorial, Madrid, 2000.

Pardo, Jose Luis. *Las formas de la exterioridad*, Pretextos, Valencia, 1992.

Quetglas, Josep. *Le heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques, Barcelona, 2009.

Sánchez, Cecilio, (et al) (Ed.), *John Hejduk. Dos conferencias*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2001.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981.