

El cine y la representación de la arquitectura moderna: la villa Stein-de Monzie en *L'Oeuvre Complète*

Ignacio Soriano

Para Le Corbusier, la publicación del primer tomo de *L'Oeuvre Complète* supone la oportunidad de crear un tratado de arquitectura moderna, que le permita exponer sus nuevas ideas, adecuadas a los nuevos tiempos. La nueva arquitectura necesita un nuevo modo de ser representada.

Tomando como botón de muestra algunos fragmentos del relato de la representación de la villa Stein-de Monzie en *L'Oeuvre Complète* (páginas 140 a 149), el artículo plasma la influencia que tuvo la visión cinematográfica sobre la representación de la arquitectura moderna; contemplando qué mecanismos de manipulación se han desplegado hasta llegar a la imagen de la villa que se presenta en el libro.

Una representación de la arquitectura cuidadosamente elaborada por Le Corbusier, concienzudo de que lo que permanecerá será la imagen de la villa representada, por encima de la obra construida.

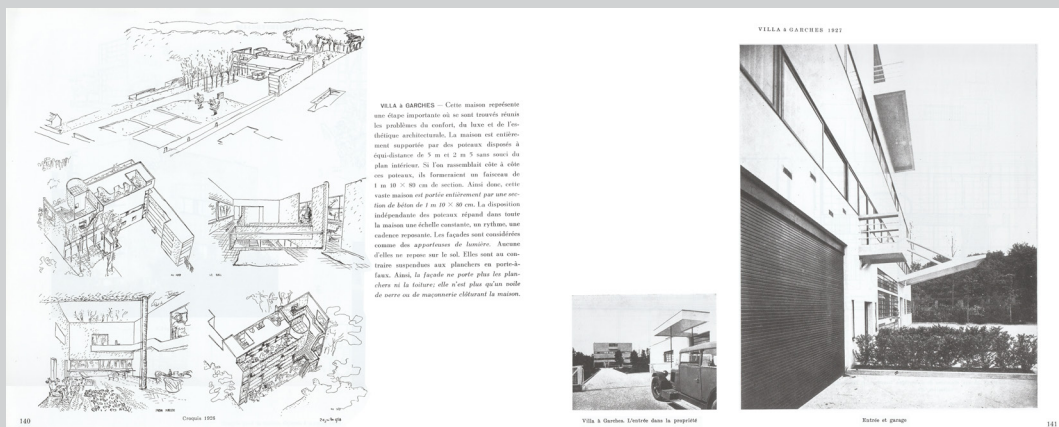
For Corbusier, the publication of the L'Oeuvre Complète's first volume supposes the opportunity to create a treatise of Modern architecture, which allows him to expose his new ideas adapted to the new times. The new architecture needs a new way of being represented.

Taking some fragments of the representation of the villa Stein-de Monzie in L'Oeuvre Complète (pages 140 to 149), the article shows the influence of the cinematographic vision in the representation of modern architecture; contemplating what mechanisms of manipulation were displayed for reaching the image of the villa shown in the book.

A representation of the architecture carefully elaborated by Le Corbusier, conscious that the image of the represented villa will be the one to be remembered, beyond the built work.

Cine
Arquitectura
Le Corbusier
Villa Stein-de Monzie
L'Oeuvre Complète

Cinema
Architecture
Le Corbusier
Villa Stein-de Monzie
L'Oeuvre Complète



F.01a.
Representación en *L'Oeuvre Complète* (reedición de 1937, en francés) de la villa Stein-de Monzie en Garches p. 140-149.
© F. Le Corbusier

Ignacio Soriano

Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P. de Madrid

ignaciosoriano@arquitectosdecadiz.com
https://orcid.org/0000-0002-4495-1137

En 1929 se publica en alemán (bajo la dirección de Le Corbusier) el catálogo con la obra completa de Le Corbusier y Pierre Jeanneret hasta la fecha, bajo el título “Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr Gesamtes Werk von 1910-1929”. Posteriormente, en 1937, se reeditaré en francés, denominándose “Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète 1910-1929”¹. Con el paso del tiempo, se transformará en el primero de los ocho volúmenes de su L’Oeuvre Complète, que abarca toda su obra hasta su muerte en 1965.

Aunque existen diferencias entre ambas ediciones (en el prólogo, en la adición de textos en inglés y francés, en el orden de disponer los proyectos, y en la representación de algunas obras); L’Oeuvre Complète ha de ser considerada como una edición revisada y mejorada de Ihr Gesamtes Werk; ya que Le Corbusier, siete años después, pudo modificar su presentación, sin premuras de tiempo ni condicionantes de otro tipo².

El formato de L’Oeuvre Complète, su maquetación y su modo de lectura

Le Corbusier afronta esta publicación como la oportunidad de reflejar tanto su obra construida como su pensamiento arquitectónico, albergando el libro sus propuestas urbanísticas o sus escritos. En una gran labor de reflexión, de síntesis y condensación, L’Oeuvre Complète resume todo el pensamiento y acción corbuserianos hasta entonces. Consciente de que el modo de representación es fundamental en la divulgación del mensaje, engloba esta labor en el concepto de Arquitectura, forma parte de ella³.

En esta búsqueda de la modernidad, Le Corbusier ha de proponer un nuevo y revolucionario método de representación de la arquitectura, un altavoz de propaganda acorde con los nuevos tiempos. L’Oeuvre Complète inaugura un nuevo modelo de Tratado de Arquitectura, en donde influye no sólo el dibujo sino también la fotografía. La superficie que ocupan las fotografías y los planos, en relación a los textos, es enorme, y los textos, mínimos. Es un libro eminentemente visual.

La influencia de la visión cinematográfica está ya presente en la propia elección del formato. Para L’Oeuvre Complète, mantiene el formato y el tamaño de páginas de Ihr Gesamtes Werk, Le Corbusier hace uso de una página con formato rectangular horizontal. Si bien no es una idea original, sí era una decisión poco usual, pero que según Le Corbusier se adaptaba mucho mejor a las necesidades de un arquitecto, mucho más adecuada para mostrar planos, evitando tener que girar y regirar las páginas hacia un lado y otro, algo que provoca el formato vertical⁴.

En cuanto a las proporciones del formato, las dimensiones de la página son 28,2 cm de ancho por 22,6 cm de alto, muy cercana a la proporción del formato 40F⁵. Le Corbusier y Ozenfant habían usado numerosamente para sus cuadros el lienzo 40 F (figura), de dimensiones 100 x 81 cm. Esta proporción está formada por dos rectángulos verticales de Sección Áurea, puestos uno junto al otro, de tal modo que la proporción áurea 1 a 1,618, pasa a ser 2 a 1,618; esto es, 1 a 0,81.

Según ambos, este formato se adecuaba al cono visual, siendo percibido en su totalidad con una sola mirada:

“Si la tela es de 40, por ejemplo, tiene un formato inmutable desde hace tanto tiempo, es porque sus proporciones satisfacen necesidades fisiológicas. Esos formatos corresponden al cono visual y se captan de una sola mirada en toda su extensión; un físico mostraría quizás que esos formatos ligeramente alargados están en armonía con el cono visual, que no es circular, sino ligeramente ovalado, y podría explicarse así porqué los cuadros en vertical son menos satisfactorios que los cuadros en horizontal”...⁶

Además, su neutralidad permite disponer los elementos de modo que no se vean coartados por la presencia del formato, y es posible crear todo tipo de relaciones entre

1. A partir de este momento, se citará únicamente a Le Corbusier y no a ambos; por la enorme simplificación que ello conlleva. Esta primera etapa de asociación entre Le Corbusier y su primo, comienza en 1923 y se extiende hasta 1940. Para conocer más sobre el papel de Pierre Jeanneret, véase AA. VV. “Le Corbusier, une encyclopédie” (dirigido por Lucan, Jacques), p. 213-215.

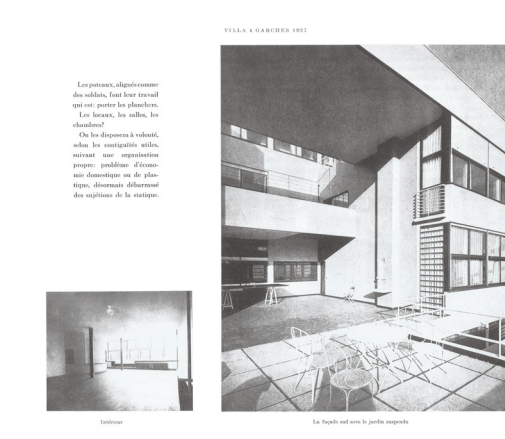
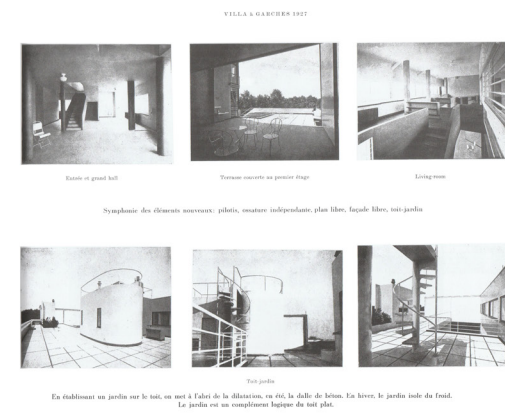
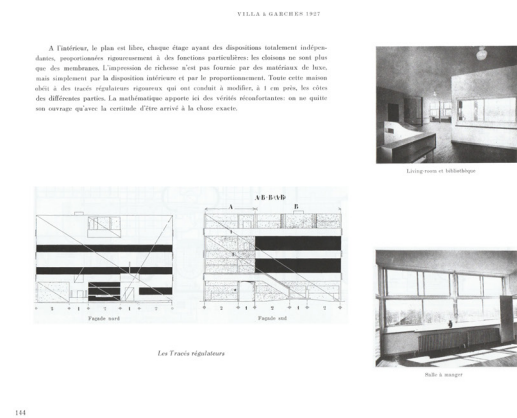
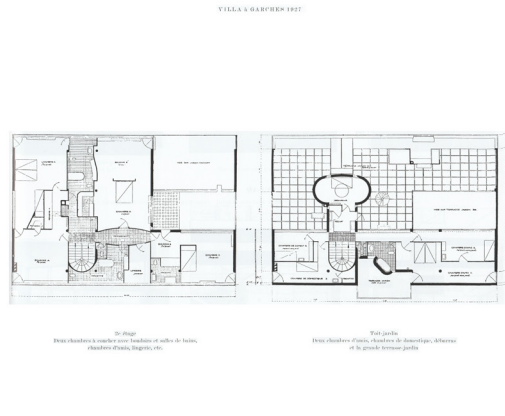
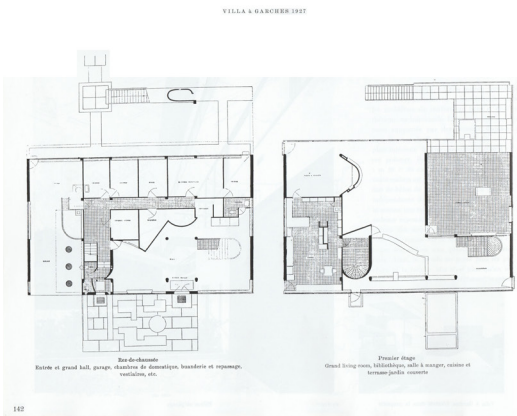
2. La representación de la villa de Garches en L’Oeuvre Complète coincide con la reflejada en Ihr Gesamtes Werk en los aspectos principales: el número de páginas, su numeración (de la página nº 140 a la nº 149); así como las fotografías y los planos que vertebran dicho relato. Las diferencias se sitúan en los textos y pies de planos y de fotografías; y en algunos modos de recortar las imágenes.

3. El término *Arquitectura aquí se refiere tanto al arte de construir como también al arte de la tipografía en periódicos, revistas y libros*. LE CORBUSIER, prefacio de “Le Modulor”.

4. En el prospecto de promoción de Ihr Gesamtes Werk en 1929, incide en los aspectos funcionales del formato horizontal: *Este respeto hacia el significado práctico del libro, y el deseo de Le Corbusier llevó también al editor a la elección del formato apaisado, mucho más apropiado para las necesidades tan particulares de un libro de arquitectura, ya que conlleva una disposición más favorable de los clichés y evita el constante girar y re-girar del libro, inevitable en el modo de retrato (rectangular alto) (FLC A3-9-148).*

5. Es uno de los llamados "lienzos tradicionales europeos", perteneciente al sistema que apareció en Francia en el siglo XIX, para adoptar unas medidas universales de bastidores, y así facilitar su fabricación en serie. Existen 3 series o formatos diferentes: "figura", "paisaje" y "marina". El formato de figura se llama así porque era el más usado para retratos. Según el catálogo de las principales pinturas de Le Corbusier, hasta el año 1929 (inclusive), año de publicación de *Ihr Gesamtes Werk*, Le Corbusier había pintado 130 lienzos, 62 de ellos con la proporción y tamaño 40F (37 en vertical y 25 en horizontal). Véase PETIT, Jean: "Le Corbusier, lui-même", pp. 212-214.

6. Artículo "Le purisme", aparecido en la revista "L'Esprit Nouveau", nº 4, en 1921.



F.01b. Representación en L'Oeuvre Complète (reedición de 1937, en francés) de la villa Stein-de Monzie en Garches p.140-149. © F. Le Corbusier.

7. "...Una superficie que se pinte debe hacer olvidar sus límites, deber ser indiferente. Nosotros hemos elegido las superficies parecidas a la de la tela de 40F, considerando que esta superficie es de orden indiferente. Además esta superficie contiene propiedades geométricas importantes; permite diversos trazados que determinan lugares geométricos de valor plástico sumo. Esos trazados son los del triángulo equilátero que se inscribe útilmente en la tela (*) y determina en los ejes dos lugares el ángulo recto de sumo valor constructivo. La tela se encuentra así dividida en segmentos de ángulos parecidos y contiene líneas que conducen el ojo a los puntos más sensibles. Esos puntos sensibles constituyen verdaderos centros estratégicos, orgánicos, de la composición. Esto es un hecho capital desde el punto de vista plástico, porque de siempre y en todas las épocas, las grandes obras, tanto de arquitectura como de pintura, se han compuesto sobre trazados reguladores imperativos de esta naturaleza. La composición, entonces, en lugar de seguir los caprichos de una imaginación efervescente, encontrará en la división de la tela directrices fecundas que determinarán concordancias, que amplificarán las resonancias, que disciplinarán la agrupación de las masas, que situarán los puntos capitales de la composición. La elección de la superficie por sus lugares geométricos ha preocupado de siempre. Su recuerdo permanece en el famoso término sección áurea, que obsesiona en todos los talleres..."

8. Comparando estas proporciones (la áurea: 100 a 61,8; la del formato 40F: 100 a 81; y la de la página doble: 100 a 40,5) con las proporciones de los formatos de Cine, ninguna corresponde a ningún formato cinematográfico. En la época en que se proyectó y construyó la Villa Stein-de Monzie, el formato utilizado en Cine era el llamado formato académico, de relación 100 a 75 (los 4/3 de la televisión del siglo XX). El de la página doble es más cercano a los formatos Panavision o Cinemascope (proporción 100 a 42,55), aunque no se inventarían hasta los años 1950.

ellos, marcadas por los lugares del ángulo recto y la sección áurea. Nada queda al azar, sino que el control de la Geometría establece, mediante los trazados reguladores, las bases para que se produzca la emoción⁷.

El formato permite a Le Corbusier una gran cantidad de posibilidades a la hora de maquetar y montar las láminas, pudiendo desplegar toda su imaginación, ya que el formato 40F también se usa para muchas de las fotografías que componen la representación de la villa. Si los elogios a dicho formato se basaban, entre otros, en que podía apreciarse de un solo vistazo; entonces parece clara su idoneidad para que cada fotografía sea percibida de una sola vez, como una unidad.

Sin embargo, la lectura de las páginas de L'Oeuvre Complète ha de entenderse como una lectura de páginas dobles, y no de páginas individuales. El libro se ha concebido para ser leído a doble página, y así se ha compuesto. Hay incluso elementos que pasan de una página a la de al lado; el caso más obvio se produce en las páginas 144 y 145, donde la secuencia de imágenes de la promenade architecturale se extiende y recorre ambas páginas.

La página doble de L'Oeuvre Complète mide por tanto 56,4 x 26,2 cm, con una proporción que es el doble de la proporción 100 a 81, esto es; posee una proporción 200 a 81, marcadamente horizontal⁸. Está formada por 4 rectángulos con proporción áurea, colocados todos uno junto a otro. Continuando con lo expresado por ellos en "Le purisme", esta lámina doble no puede ser apreciada de un solo vistazo, sino que su lectura implica necesariamente un recorrido por ella visualmente (como si de un travelling se tratara), hasta poder entender esta página doble como un todo⁹. El modo estático de apreciar lo pictórico, se ha transformado en una lectura dinámica, en la que está presente el movimiento del ojo, en una concatenación de imágenes, en un modo de ver cinematográfico.

Los story-boards como génesis del proceso proyectual. Visión simultánea y fragmentada, capacidad de seducción y *ligne claire*.

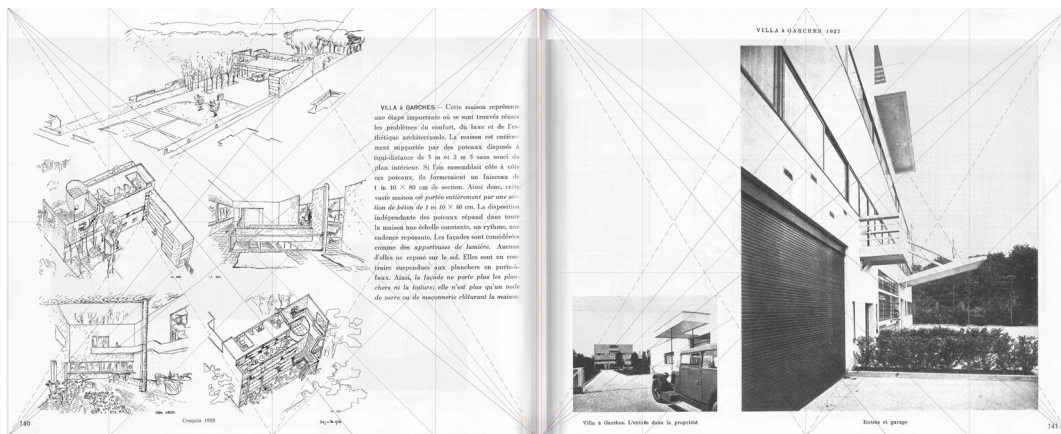
La representación de la villa Stein-de Monzie en el primer volumen de L'Oeuvre Complète se inicia con la aparición de 5 croquis a mano alzada, correspondientes (según data en el pie) el día 20 de Julio de 1926.

Se compone de tres vistas exteriores (dos de ellas en axonométrico), más dos vistas interiores. Suponen una especie de presentación, de prelude antes del relato propiamente dicho¹⁰.

Desarrollan un recorrido que conjuga vistas muy diversas: empezando a vista de pájaro o desde avión, desde la lejanía, mostrando así su emplazamiento en la parcela; acercándose después más al objeto, entrando en él al interior del salón-estar de la planta noble, atravesando el patio exterior del jardín sobre elevado; para finalizar girando por completo la pieza desde las alturas, justo antes de abandonar la secuencia. Un recorrido que ningún hombre podría realizar físicamente, que estaría al alcance únicamente de un pájaro, de un insecto, o de una cámara cinematográfica.

Dentro de los dibujos hay una manera de ver y de representar. El cine está presente en las secuencias pero también en los puntos de vista, en cómo observar los objetos. Esta forma múltiple y fragmentada de mostrar la arquitectura, la relaciona con la visión cinematográfica, hecha de cortes, de cambios, de planos largos y cortos, lejanos o cercanos¹¹. Todos ellos forman un todo; un todo que es otra realidad, creada en la mente del espectador, y no la realmente construida. Según Eric Rohmer, es el espacio filmico el espacio generado en la mente del espectador, a partir de la observación de la película; no es real, sino que es una ilusión¹².

Este proyecto del 20 de Julio de 1926 es, para la mayoría de los estudiosos, entre los que se encuentran Nicolás Maruri y Max Risselada, el primer proyecto para la villa Stein-de



VILLA A GARCHES. — Cette maison représente une étape importante où se sont trouvés réunis les problèmes du confort, de la base et de l'édification architecturale. L'édifice est entièrement supporté par des poteaux disposés à égale distance de 5 m et 5 sans sous de plus latéraux. Le toit recouvrait entre à ces poteaux, les fermements se faisaient de 1 m 10 x 80 cm de section. Ainsi donc, cette villa n'est pas portée entièrement par une série de poteaux de 1 m 10 x 80 cm. La disposition indépendante des poteaux répond d'ailleurs à la maison sans échelle constante, au rythme, au caractère spontané. Les façades sont considérées comme des appartements de famille. Aucune d'elles ne repose sur le sol. Elles sont en contact avec le sol par des planchers en particulier. Ainsi, la façade ne peut plus être placée, ni la toiture, elle n'est plus qu'un toit de verre ou de maçonnerie éclairant la maison.

VILLA A GARCHES 1927

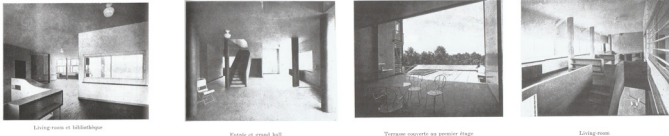
Villa a Garches. Vue extérieure de la propriété

Salon et garage

VILLA A GARCHES 1927

VILLA A GARCHES 1927

À l'intérieur, le plan est libre, chaque étage ayant des dispositions totalement indépendantes, proportionnées respectivement à des fonctions particulières; les étages ne sont plus que des membranes. L'impression de volume n'est pas fournie par des matériaux de base, mais simplement par la disposition intérieure et par le proportionnement. Tous ces notions aboutissent à des tracés réguliers réguliers qui ont conduit à modifier, à 1 cm près, les côtes des différentes parties. La mathématique apporte ici des vérités remarquables: on ne quitte un ouvrage qu'avec la certitude d'être arrivé à la chose exacte.



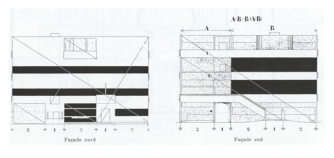
Living room et bibliothèque

Salon et grand hall

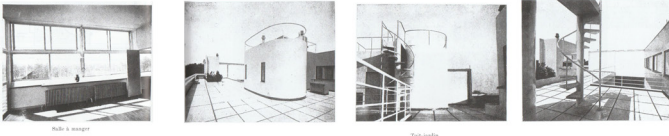
Terrasse ouverte au premier étage

Living room

Symphonie des éléments nouveaux: pilotis, ossature indépendante, plan libre, façade libre, toit-jardin



Les Tracés réguliers



Salon à manger

Escalier

Escalier

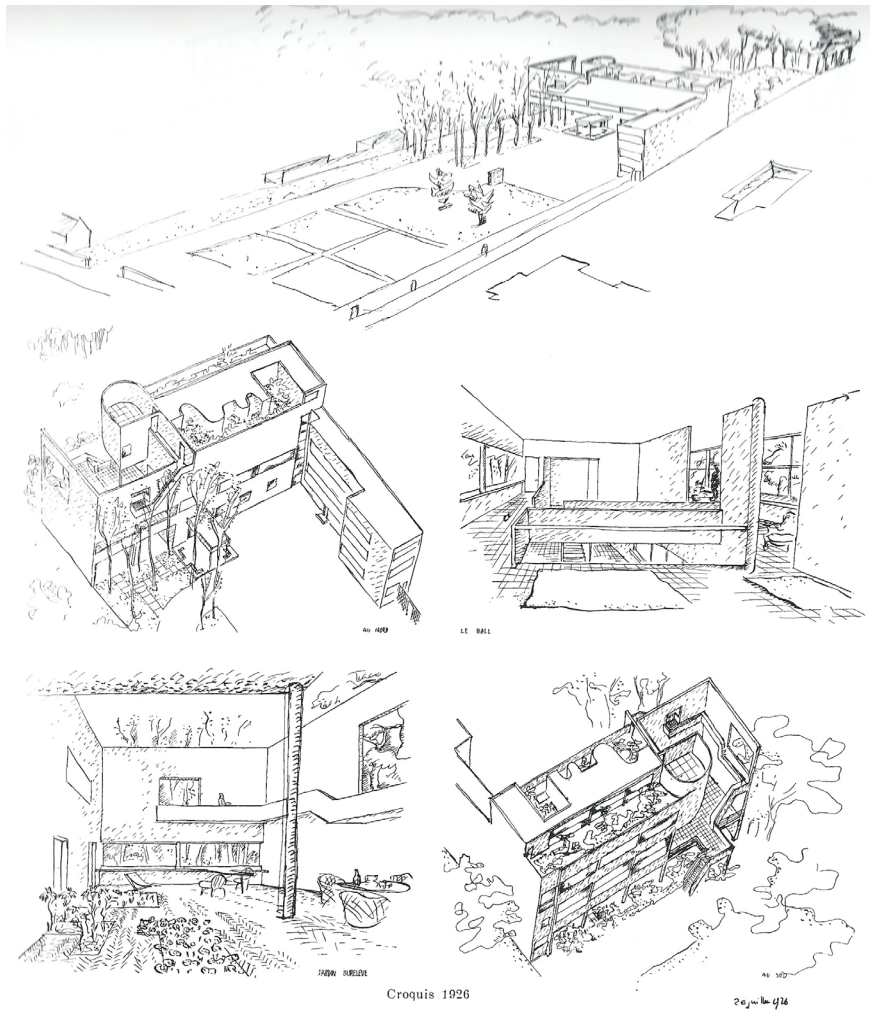
Escalier

En établissant un jardin sur le toit, on met à l'abri de la dilatation, en été, le dalle de béton. En hiver, le jardin isole du froid. Le jardin est un complément logique du toit plat.

9. No puede pasar desapercibido que el carácter marcadamente apaisado de esta doble página, remite al punto de nueva arquitectura promulgado por Le Corbusier: la fenêtre en longueur. La ventana corrida aporta un nuevo modo de mirar el mundo. La composición de las vistas eminentemente horizontales, acerca la perspectiva del arquitecto moderno a la visión de la cámara de Cine, siempre sujeta a la dictadura del formato horizontal. La composición panorámica de la página doble de L'Oeuvre Complète acentúa y aprovecha ese modo de mirar cinematográfico.

10. La lámina de estos bocetos posee unas dimensiones de 82,9 x 65 cm, a tinta y lápiz sobre papel de borrador, clasificada como FLC 31480, en la exposición del CaixaForum Madrid "Le Corbusier, un atlas de paisajes", de 2014.

11. EISENSTEIN, S. M.: "Montaje 1938", en "Hacia una teoría del montaje, volumen 2", p. 94.



Croquis 1926

20 de julio de 1926

F.02 y F.03. Maquetación de las páginas 140-141, y 144-145 de L'Oeuvre Complète. La evidencia de que se han compuesto como una sola página se aprecia en que dos fotografías han saltado de la página 145 a la 144. © F. Le Corbusier.

F.04. Bocetos del proyecto del 20 de Julio de 1926, que abren la representación de la villa Stein-De Monzie en Garches en el primer tomo de L'Oeuvre Complète p. 140. © F. Le Corbusier.

12. Eric Rohmer, en "L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau", p.19, entiende que el término espacio, en el cine, puede referirse a tres conceptos diferenciados: 1. El espacio pictórico. 2. El espacio arquitectónico. 3. El espacio filmico. El primero se refiere al modo de componer el encuadre, aquello que aparece en la pantalla, y que es susceptible de establecer analogías con un determinado pintor o movimiento pictórico. El segundo, el espacio arquitectónico, es el espacio de la arquitectura que conforma la escena. El más obvio a la hora de correlacionar cine y arquitectura. El tercero, el espacio filmico, es el espacio generado en la mente del espectador; a partir de la observación de la película.

13. Estos bocetos aparecieron por primera vez para su publicación en 1927, en la revista "L'architecture vivante" (nº 17-18, otoño-invierno 1927, pág. 12), como ilustración junto al artículo "Où est l'architecture" (id., pág. 7-11). Se muestran a toda página, con la leyenda: "Villa à Garches (premier project), 1926". La única diferencia con los de *Ihr Gesamtes Werk* se encuentra precisamente en el texto del pie, donde en vez de "Croquis 1926", aparece "Erste Studien zur der Villa in Garches", lo que reforzaría esta teoría. Tim Benton sostiene que no, datando en el 7 de Mayo de 1926 la primera reunión, en la que se debatió a la vista de un esquema simétrico en plantas y alzados; una caja siguiendo el modelo Citrohan. Aunque Benton tampoco lo tiene claro, afirmando en otro pasaje del libro, que el primer proyecto fechado es el del 20 de Julio de 1926. Véase BENTON, Tim. "The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930".

14. MONEO, Rafael. "Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura". Madrid, 2005. Discurso del académico electo, de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.

15. Rodolphe Toepffer publicó en 1836 un libro infantil ilustrado, "Les voyages en zigzag, ou excursions d'un pensionnat en vacances dans les cantons suisses et sur les revers italien des Alpes", que recreaba el recorrido por Suiza de unos escolares suizos. Según le contó Albert Jeanneret, los primeros dibujos de su

Monzie en Garches¹³. Pedagógicamente, el hecho de que Le Corbusier muestre el inicio del proceso proyectual de la villa, permite al lector observar la evolución del proyecto, desde sus tanteos iniciales hasta la construcción definitiva. Puede así comprender que el proyecto arquitectónico es fruto de un proceso, un proceso no exento de contradicciones, de idas y vueltas de unos aspectos a otros.

En el caso de la villa en Garches, el esquema descrito en estos croquis dista mucho formalmente de la solución realmente ejecutada en obra; si bien muchas de las características e intenciones de la villa construida se encuentran ya presentes: relación interior-exterior, recorrido hasta la terraza-jardín, posicionamiento en la parcela manteniendo oculto el jardín privado posterior, o diferenciación delante-detrás. Lejos de responder a un problema concreto de ubicación, remiten a aspectos más generalizables del pensamiento de Le Corbusier.

Es más, el hecho de que sean precisamente croquis y no fotografías o planos, los alejan de la realidad, y los sumergen en el mundo de la ficción, de las ideas; en el universo del papel y del lápiz.

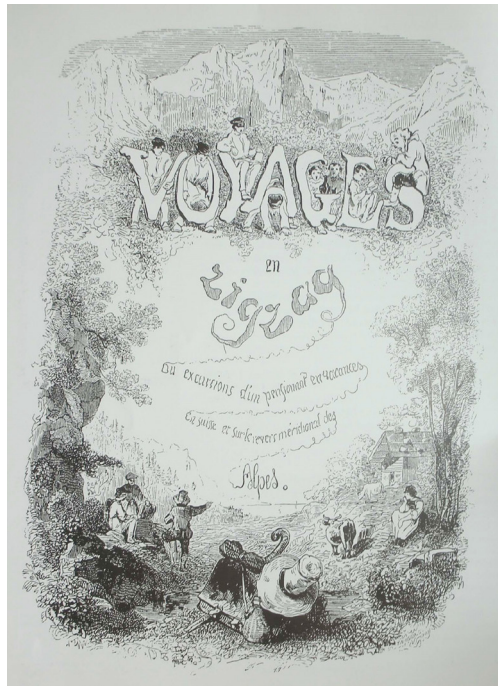
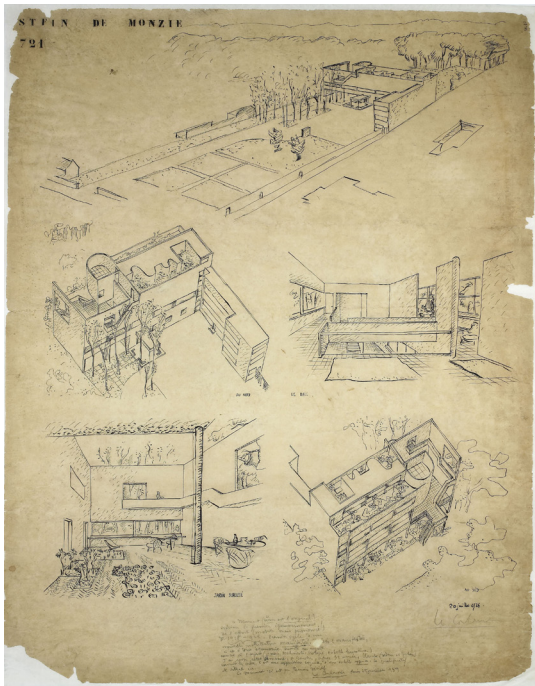
Los bocetos sirven para mostrar la Arquitectura. Pero el dibujo a lápiz es, además, una herramienta de trabajo; la primera, antes que los planos. Es la primera transcripción al papel de las ideas que un arquitecto tiene en su cabeza (con dos vertientes: para uno mismo, y para los demás). Sólo a través del dibujo el arquitecto es capaz de controlar la volumetría, la escala, los aspectos espaciales, visuales, de transparencia; de buscar la perfección del detalle, la definición de un límite interior-exterior...

Estos croquis reflejan cómo el tanteo de un proyecto de arquitectura es un proceso que se va definiendo en el propio proceso de dibujarse; lo que convierte al dibujo en un mecanismo de ajuste y precisión de la forma. En palabras de Rafael Moneo, siguiendo al filósofo Luigi Pareyson y su teoría de la "formatividad": "La obra no es el producto de una idea conceptual más o menos clara que luego se materializa; sino que la idea va tomando forma en el propio proceso del hacerse"¹⁴.

Además de aspectos meramente volumétricos, Le Corbusier incorpora otros elementos (árboles, mobiliario cotidiano...), para acompañar a lo arquitectónico de otros episodios más próximos a la vida de los individuos; incluso aparecen las personas, y hay una ventana a través de la cual se ve el paisaje. Los bocetos de la villa de Garches reflejan el confort, la propia vida que se desarrolla en la casa. En ese sentido, constituye un aspecto muy novedoso en la forma de representar la arquitectura; y con ello Le Corbusier realiza una constante búsqueda de seducción. Reflejar esa vida nueva de los "nuevos tiempos", es el mecanismo que le permite conectar con el lector, logrando que se identifique con el ocupante de la casa, y con ello con ese nuevo modo de habitar. Como en el cine, donde el espectador anhela ser el galán, el protagonista o la chica a la que besar; Le Corbusier sabe que la identificación del espectador con el habitante de sus casas es el modo más eficaz de propaganda de sus ideas.

La sensación de frescura y vitalidad que rezuman las visitas a las obras de Le Corbusier, está presente ya en sus dibujos. Es una frescura vital: el dibujo imperfecto, el trazo espontáneo, el detalle cercano al espectador (mediante los puntitos en las alfombras, por ejemplo). Así es más fácil que la casa quiera ser vivida por el espectador.

Le Corbusier muestra además aquí su faceta de pintor, de una persona que está acostumbrada a captar mediante bocetos la realidad de los edificios o de los lugares (como hizo en sus viajes). El lápiz es su herramienta de conocimiento. Con los dibujos de sus viajes de formación, Le Corbusier se dedica a calcar una y otra vez las postales y sus fotografías; hasta depurar sus dibujos, simplificarlos, en busca de la esencia de las líneas y volúmenes, para así hacerlos más abstractos, más sencillos, más cercanos a los de un cómic, a los de la "ligne claire"¹⁵.

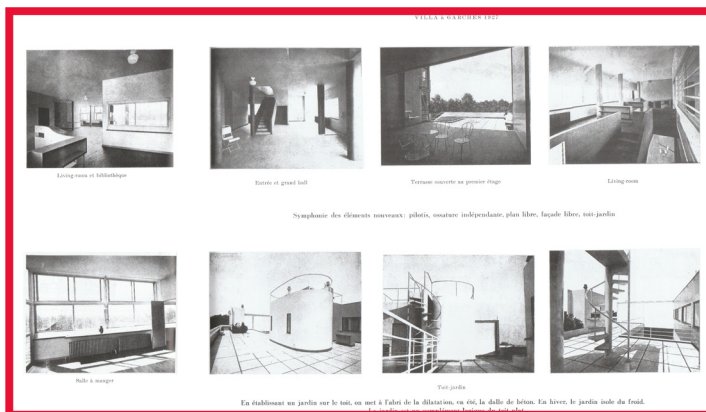
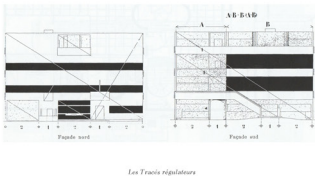


F.05. Lámina original de los bocetos del proyecto del 20 de Julio de 1926 (FLC 31480), en la que se observa, en la zona inferior, los comentarios añadidos por el propio Le Corbusier en 1959.

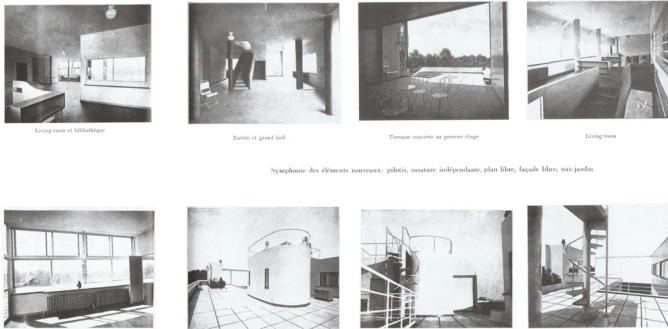
F.06. Ilustración de portada de "Les voyages en zigzag, ou excursions d'un pensionnat en vacances dans les cantons suisses et sur les revers italien des Alpes", de Rodolphe Toepffer.

VILLA & GARCHES 1927

A l'intérieur, le plan est libre, chaque étage ayant des dispositifs totalement indépendants, proportionnés rigoureusement à des fonctions particulières: les étages ne sont plus que des meublans. L'impression de richesse n'est pas fournie par des matériaux de luxe, mais simplement par la disposition intérieure et par le proportionnement. Toute cette maison obéit à des motifs rationnels rigoureux qui ont conduit à modifier, à l'un près, les idées des différents parties. La mathématique apporte ici des vérités réconfortantes: on se quitte son ouvrage qu'avec la certitude d'être arrivé à la chose exacte.



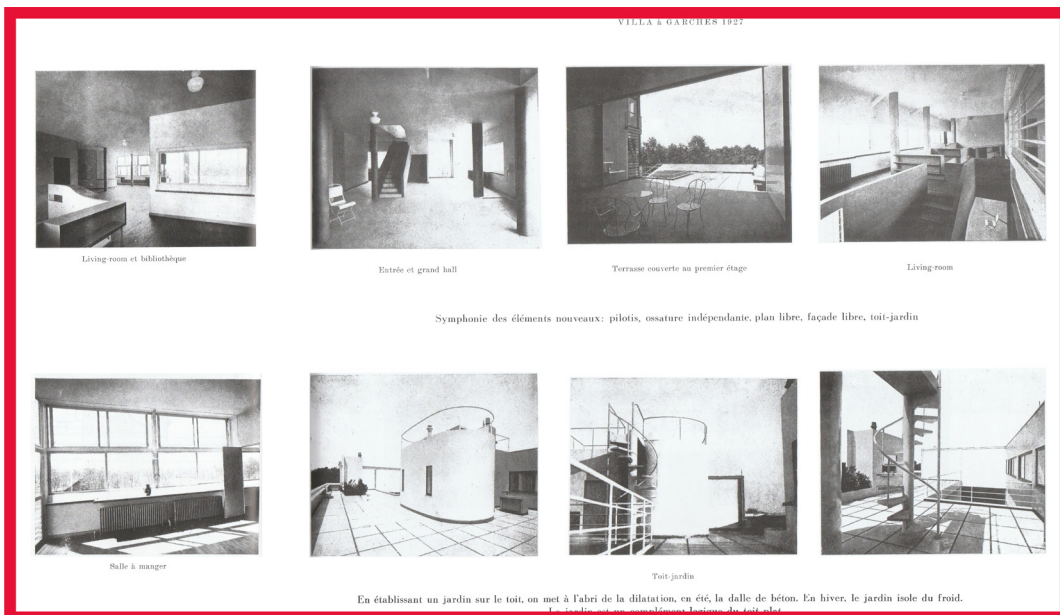
VILLA & GARCHES 1927



Symphonie des éléments nouveaux: pilotis, ossature indépendante, plan libre, façade libre, toit-jardin

En établissant un jardin sur le toit, on met à l'abri de la dilatation, en été, la dalle de béton. En hiver, le jardin isole du froid.

VILLA & GARCHES 1927



F.07. L'Oeuvre Complète, p. 144-145. Situación y detalle de la secuencia de 8 fotografías.

hermano Charles-Edouard consistieron en copiar las viñetas de “Voyages en zigzag”, en lo que sería el germen del carácter viajero de Le Corbusier, siempre acompañado de su libreta para dibujar. El dibujo como medio de conocimiento del mundo que nos rodea.

16. En LE FAYET. “Toepffer, précurseur du cinéma”. Revista “L’Esprit Nouveau” n° 10-11, 1921.

17. Carta de Le Corbusier a Hans Girsberger y Eugen Rentsch, 19 de julio de 1949.

18. La descripción de la *promenade architecturale* en L’Oeuvre Complète se encuentra en el texto junto a los primeros proyectos para la *maison La Roche-Jeanneret* (pág. 60); basándose en la emoción producida por las formas, colores y volúmenes, al paso del caminar del espectador: *Entramos: el espectáculo arquitectónico se ofrece inmediatamente a la mirada; seguimos un itinerario y se abren una gran variedad de perspectivas; jugamos con la afluencia de la luz que ilumina los muros o crea penumbras. Las ventanas abren perspectivas al exterior donde encontramos una unidad arquitectónica. En el interior, los primeros intentos de policromía, basados en las reacciones específicas de los colores, permiten el “camuflaje arquitectónico”, es decir, la afirmación de ciertos volúmenes o, por el contrario, su desaparición... Aquí, vivos de nuevo ante nuestros ojos modernos, los acontecimientos arquitectónicos de la historia: los pilotes, la ventana horizontal, la cubierta ajardinada, la fachada de cristal.* (traducción del autor)

19. Véase BENJAMIN, Walter. “Discursos Interrumpidos I”, p. 51.

20. Véase ROWE, Colin: “Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos”, p. 53.

21. EISENSTEIN, S. M.: “Montaje 1938”, en “Hacia una teoría del montaje, volumen 2”, p. 89.

22. Véase RODCHENKO, Alexander. “Caminos de la fotografía contemporánea” (1928). Respuesta a la polémica con el escritor Boris Kuschner, y publicada en la revista *Novy Lef*. Recogido en la revista *Minerva*, n° 7, 2008, artículo “La nueva fotografía, una polémica”, p. 78.

Le Corbusier, bajo el pseudónimo de Le Fayet (compartido por él y por Ozenfant), escribe en *L’Esprit Nouveau* n° 10-11, en 1921, un artículo sobre Toepffer, con un elocuente título: “Toepffer, précurseur du cinéma”. En él, sostiene:

“La manera en la que ordenaba sus dibujos y las leyendas constituye una verdadera película. Las viñetas se suceden como las hojas de los pequeños cines en libretas que se deshojaban hace veinte años... Cuando voy al cine me desespero, sueño con TOEPFFER. Su dibujo, además, era exquisito, excepcional...”¹⁶

La eficacia del mensaje a mostrar por los bocetos de Le Corbusier es proporcional al grado de abstracción y depuración de líneas, a su sencillez. Cuanto más sencillo, más directo resulta. Y, según sus palabras, acercándose al modo de hacer de la “*ligne claire*”, no hace sino aproximarse al cine.

Fragmentación y simultaneidad. La puesta en escena de los objetos.

En una carta dirigida al editor Girsberger, Le Corbusier describe su grado de implicación en la realización del libro, lo que es parte del éxito, gracias a su talento “como creador de Arquitectura y Urbanismo, como realizador de planos, incluso como fotógrafo, pues soy yo quien toma todas las fotografías que pasan a las ediciones, y añadiría como escritor. Y por último, les recuerdo que soy yo quien ha creado el formato, el tipo de diseño, y quien ha creado los formatos de normalización”¹⁷.

La serie de 8 pequeñas imágenes en la página doble 144-145 ofrece una visión fragmentada y múltiple de la villa. A pesar de estar compuesta formalmente como una página doble, junto a los alzados esquemáticos y su texto; la secuencia no guarda relación con ellos, sino que es una secuencia autónoma, explicada por sus propios pies de fotografías. Sin una narrativa lógica y lineal, una lectura bastante recurrente es la que la asocia con la descomposición de la imagen presente en los cuadros cubistas (para luego ser reconstruida en la mente del observador). Pero también este modo de percibir y representar la realidad, fragmentario y con múltiples puntos de vista, se acerca a la composición cinematográfica.

El cine está presente en la idea de la concepción misma de la *promenade architecturale*¹⁸, como paseo a lo largo del cual se suceden las cambiantes imágenes y diferentes percepciones del espacio arquitectónico. Como afirma Walter Benjamin al referirse al espectador de cine, el cual no es capaz de fijar su punto de vista ante el plano cinematográfico, puesto que está continuamente cambiando, en movimiento¹⁹.

La visión múltiple y fragmentada obedece, según Rowe, al deleite de la arquitectura moderna, que “no es proporcionar un placer inmediato a la vista, sino turbarla. Esquema laberíntico que frustra la vista al intensificar el placer visual de los episodios individuales, que en sí mismos sólo son coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción”²⁰.

En palabras de Eisenstein, “dos secuencias cualesquiera, al yuxtaponerse, se combinan sin remedio mutuamente en otro concepto que surge de la yuxtaposición como algo cualitativamente nuevo”... “La yuxtaposición... no se asemeja a su suma sino a su producto”²¹. La fragmentación y su montaje son la base del lenguaje cinematográfico, originado por el modo de pensar marcadamente óptico²². La composición de los fragmentos de Garches, dan como fruto, en la mente del espectador, la percepción de una nueva realidad, diferente por completo a la obra construida (de nuevo, el espacio fílmico definido por Rohmer). Le Corbusier es consciente, además, de que el modo de representar su arquitectura será lo que permanezca en el tiempo, más allá de la propia obra construida (en el caso de Garches, esto se acentúa, pues la casa ha sido modificada y vilipendiada hasta tal punto que queda poco de lo que en este libro fue).



F.08. Imágenes originales de la segunda y cuarta fotografía de la secuencia de L'Oeuvre Complète, p. 144-145. Clasificadas, respectivamente, como FLC L1(10)67 y como FLC L1(10)68 (esta última, tomada por Charles Gérard).

F.09. Imagen original de la quinta fotografía de la secuencia de L'Oeuvre Complète, p. 144-145. Clasificada como FLC L1(10)66.



F.10. Le Corbusier, "Nature morte à la pile d'assiettes", 1920. Óleo sobre lienzo, 81,2 x 100 cm. Kunstmuseum de Basilea.

F.11. Le Corbusier, "Nature morte à la pile d'assiettes", 1920. Óleo sobre lienzo, 80,9 x 99,7 cm. Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York.

Los objetos desempeñan en esta secuencia un papel protagonista. A través de ellos, y con una cuidadísima puesta en escena, Le Corbusier concatena las distintas imágenes. Introduce así el movimiento en las imágenes, relacionando fragmentos, y pasando de cortes inmóviles a cortes móviles, cinematográficos.

En la segunda imagen de la secuencia aparece una silla blanca en el vestíbulo de planta baja, por detrás de la línea que une los dos pilares circulares de la izquierda. En la cuarta fotografía, si la mirada se dirige hacia abajo, de nuevo aparece la silla. Ha sido movida entre una toma y otra. Si no, no sería posible apreciarla.

Le Corbusier hace uso de la puesta en escena, para provocar la conexión entre ambos instantes. Como maestro de ceremonias, coloca cuidadosamente todos los elementos que han de plasmarse dentro del encuadre (el espacio pictórico al que se refería Rohmer). Controla que las fotografías se recorten para lograr el encuadre deseado, y de idéntica manera procede dentro de la escena. Todo está milimétricamente calculado, nada es arbitrario: sillas que se disponen como referencia a la vida social que en torno a ellas se desarrolla, un jarrón que destaca aún más la horizontalidad de la repisa a lo largo de la crujía de fachada, o puertas que se abren para mostrar una continuidad espacial con otra estancia...

Le Corbusier opera con la escenografía, entendiendo ésta como “todo aquello que atañe al arte de encantar al espectador, el oficio de crear un mundo verosímil alrededor de unos personajes”²³.

La búsqueda de la seducción es uno de los fines de la puesta de escena, a la par que su impacto visual para crear la emoción²⁴. El método de composición es similar al de las plantas libres y autónomas de Le Corbusier: sobre la retícula estructural a priori, se disponen las formas libres y curvas de las membranas de tabiquería. Sobre un neutro tablero de juego, se colocan las distintas piezas para que desarrollen la partida.

Muchas de las vistas de los espacios de la villa Stein-de Monzie sugieren el *fluir* del espacio (característico de la arquitectura moderna), que se escapa suavemente de una estancia a otra, y guía al espectador de una imagen a otra. Este dinamismo horizontal está alentado por otro mecanismo de narración generado a partir de una delicada puesta en escena de los objetos: las puertas abiertas.

La quinta fotografía de la secuencia es una vista del comedor, en la que Le Corbusier ha dispuesto que la puerta esté abierta, lo que permite percibir cómo la fachada es libre, cómo “la ventana puede correr de un lado a otro de la fachada”...²⁵. Si la puerta estuviese cerrada, no podría mostrar pedagógicamente dos de los puntos de su nueva arquitectura, la fachada libre y la *fenêtre en longueur*.

La puerta abierta es un mecanismo de interconexión y fluidez espacial entre estancias, pero también es un recurso didáctico para mostrar la interpenetración interior-exterior, que hace que el espacio se vuelva dinámico y polifacético. La puerta abierta es un cuadro visual, que marca el paso entre dentro y fuera, prolongando así la mirada hacia el exterior.²⁶

La disposición de estas puertas abiertas, evoca al concepto cinematográfico del “fuera de campo”. Algo que no se ve pero que está presente. El espacio del salón no se observa por completo, pero la puerta abierta permite que se intuya, que el

Según Deleuze, “el fuera de campo remite a lo que no se ve ni se oye, y sin embargo, está perfectamente presente”²⁷. Deleuze distinguía dos aspectos del fuera de campo, dependiendo del tipo de encuadre que lo genera (y que se iban mezclando en la escena). El primero, derivado de un encuadre móvil, sería aquel que se produce aportando más espacio a la escena. Al espacio del comedor se le suma el espacio del salón, intuido. El segundo fuera de campo es el que se produce mediante un encuadre fijo, pictórico, creando un espacio encerrado, neutralizando su entorno, lo que lleva a la escena “una presencia más inquietante... lo transespacial o lo espiritual”. Será en la imagen del

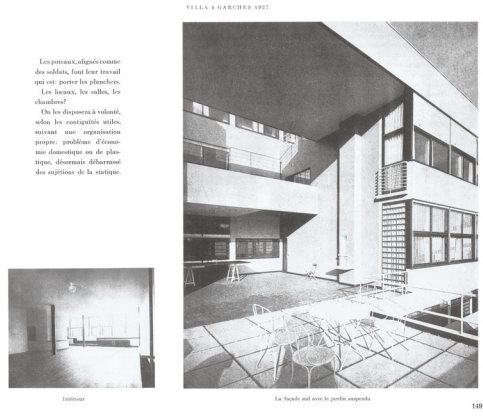
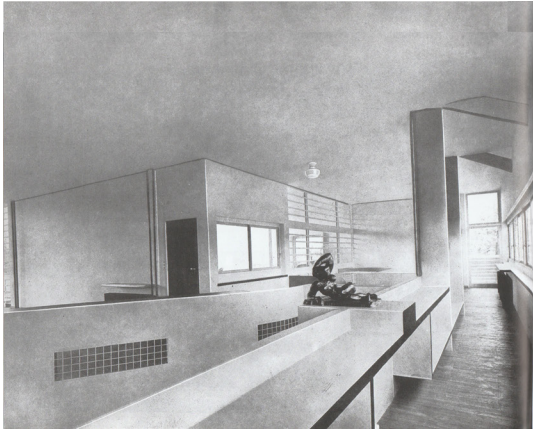
23. Véase el prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón en MURCIA, Félix: “La escenografía en el cine. El arte de la apariencia”, p. 11.

24. En el artículo “La formación de la óptica moderna”, publicado en *L'Esprit Nouveau*, nº 21, 1924. Recogido en OZENFANT, A. y JEANNERET, Ch. E. “Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926”, p. 147.

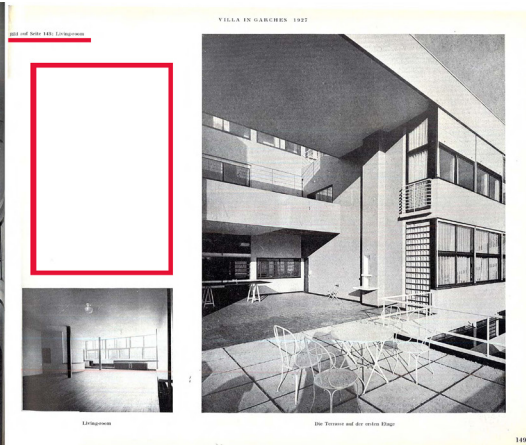
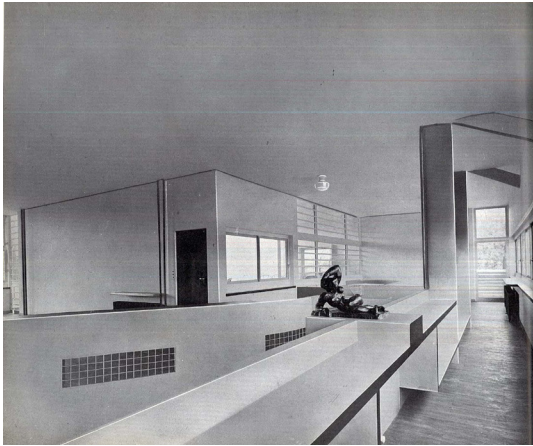
25. Véase *L'Oeuvre Complète*, p. 128.

26. La puerta abierta, para Le Corbusier, es un recurso fundamental de su poética y de la organización espacial. En las dos versiones del cuadro “*Nature morte à la pile d'assiettes*” (F11), escondida al fondo a la izquierda tras la naturaleza muerta, la puerta del cuarto se abre.

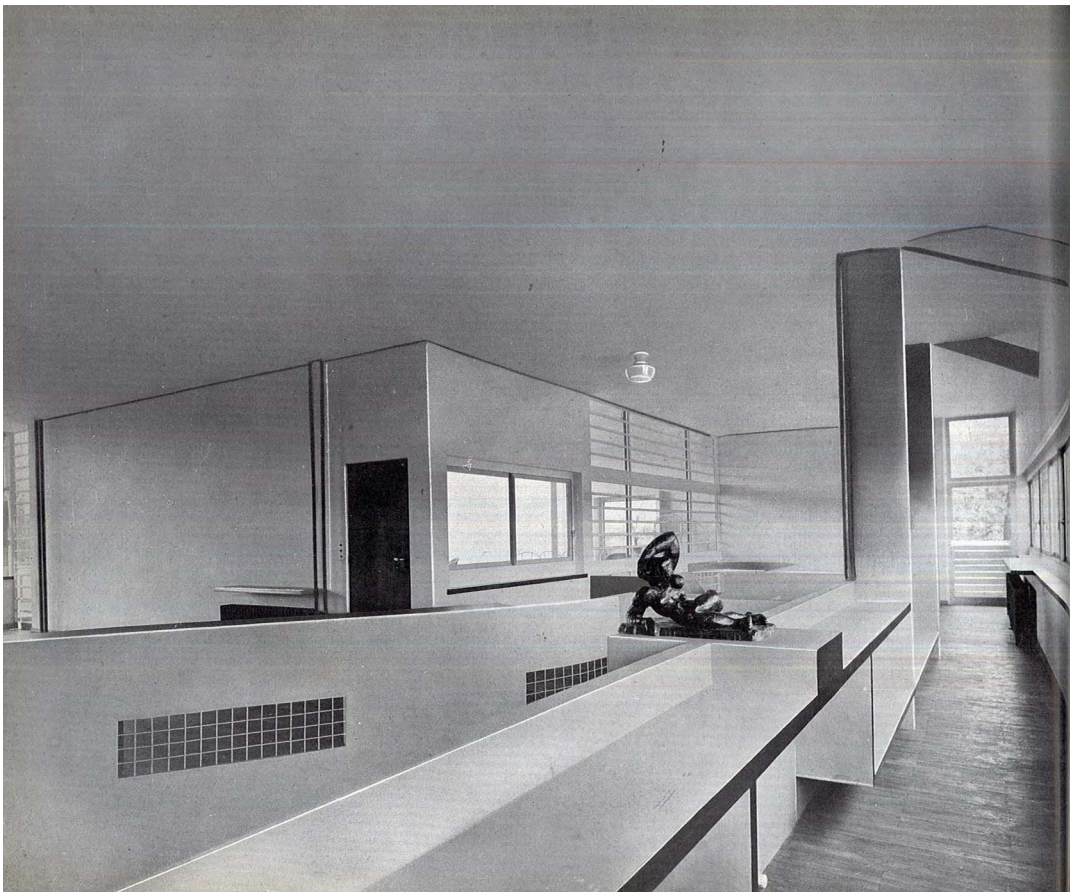
27. Véase DELEUZE, Gilles. “La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1”, p. 32-35.



F.12. Comparativa entre L'Oeuvre Complète, pp. 148-149 e Ihr Gesamtes Werk, p. 148-149.



F.13. Fotografía a toda página del salón de planta primera. L'Oeuvre Complète, p. 148.



espacio interior de la planta noble, donde Le Corbusier recurra a la post-producción para alcanzar esta segunda acepción del “fuera de campo”.

Post-producción: La manipulación de la imagen del interior de la planta noble.

En la página 148, se encuentra la imagen que define el interior de la villa, clímax de la representación de la villa Stein-de Monzie en L’Oeuvre Complète. Es la única imagen de todo el libro que ocupa la totalidad de una página completa, sin pie de página ni recuadro en blanco; y que no está precedida por ningún pie en la página anterior²⁸.

Esta imagen es la representación del espacio interior doméstico del Movimiento Moderno: fluido, horizontal, dinámico, sin un centro fijo y compuesto diagonalmente... La presunta rigidez del volumen exterior queda en entredicho al desplegarse en el interior todo un panorama de posibilidades: la estructura independiente de la fenêtre en longueur, composiciones plásticas de elementos que no llegan hasta el techo, marcando recorridos pero permitiendo las vistas cruzadas, curvas en paramentos, el espacio en doble altura hacia el vestíbulo de planta baja, una escultura con figura humana situada en el centro de la vista, un plano horizontal infinito...

Le Corbusier recurre a la post-producción y edición de esta imagen para lograr que el mensaje de su nueva arquitectura sea más nítido, mediante el retoque de la fotografía y su recorte.

La luz baña toda la escena, y la elección del punto de vista hace que los ojos del espectador primero recorran la crujía de fachada (dirección marcada por las líneas de fuga), para luego rebotar sobre el cristal, y girar hacia la izquierda suavemente, con la curva en forma de cola de piano que desliza la mirada hacia el comedor en la fachada trasera, sólo ligeramente apuntada, perdiéndose la vista por la izquierda... La visión del lector no hace sino describir el recorrido por la biblioteca y la sala de estar, de un modo análogo a la promenade architecturale marcada por la diagonal de la planta noble, con la explosión interior en hélice de este espacio horizontal moderno.

El punto de vista se alinea con la crujía en vuelo de la fachada, con el espacio intersticial entre el plano de fachada y el plano imaginario generado por la línea de pilares, manifestando la transparencia fenomenal de la casa (la estratificación de planos paralelos verticales). Sin embargo, la transparencia literal del vidrio (su condición de permitir el paso de la vista) es negada, de modo que la vista no se escapa²⁹.

Le Corbusier juega con la luz (“yo compongo con la luz”, afirma en “Precisiones...”³⁰), la imagen está tomada a contraluz, y la sobreexposición de la película deslumbra al espectador, impidiendo que la mirada se disperse hacia el entorno exterior. Las fachadas (mejor dicho, las ventanas) son meros “aportes de luz”, pero no de vistas.

Como sostenía Moholy-Nagy, recurriendo a la etimología³¹, “fotografiar significa escribir con luz, dibujar con luz”. Le Corbusier crea así la sensación de que éste es un espacio introvertido, encerrado en sí mismo.

El encuadre de la imagen colabora a ampliar esa sensación de espacio que se vuelve hacia sí mismo. A la derecha, la fenêtre en longueur de la fachada de acceso a la villa se ve recortada de un modo drástico, impidiendo la vista en las zonas en principio más permeables a la mirada, las cercanas al punto de vista del espectador. A la izquierda de la imagen, desaparece la visión del muro cortina de la fachada al jardín trasero, eliminando la percepción del entorno exterior.

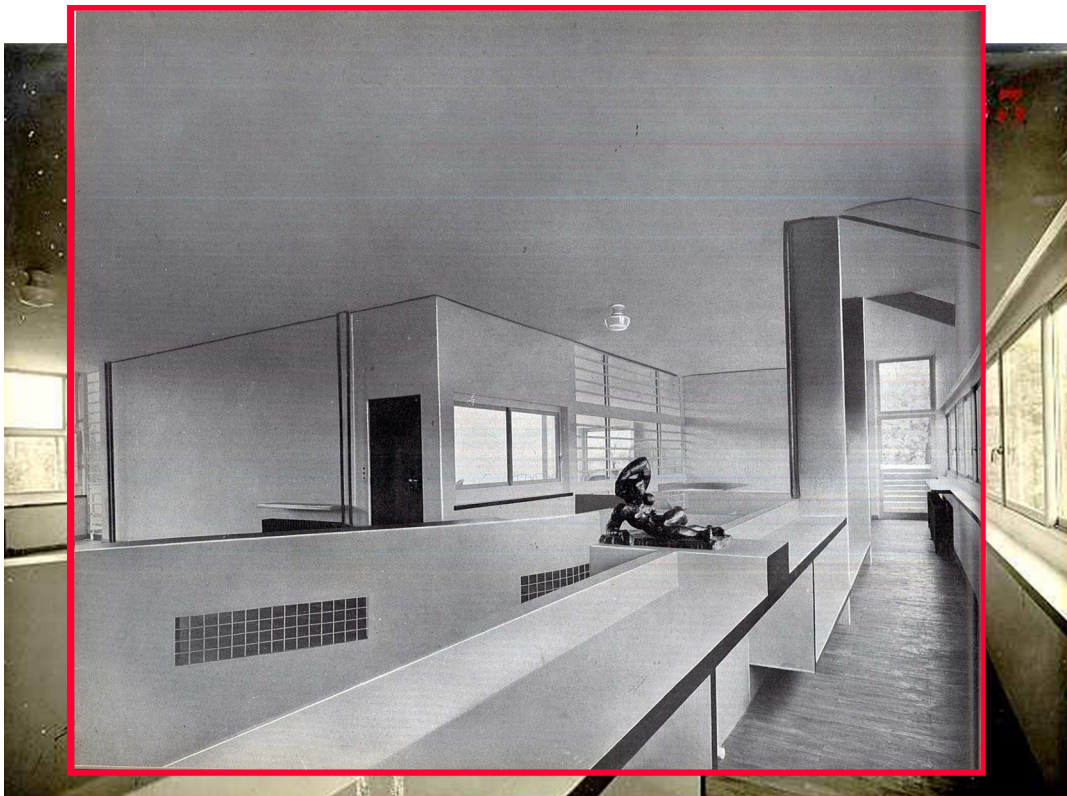
Hacia el jardín sobre-elevado de planta primera, la transparencia tampoco es clara, habiendo sido manipulados los paramentos verticales del lateral, siendo muy difícil observar algo del entorno, salvo las sillas que se amontonan junto a la ventana.

28. Sólo hay otras dos imágenes así en este volumen, pero ambas tienen un pie explicativo en la página anterior: la página 117, axonométrico del Plan Voisin (y el pie en la 116, “<Plan Voisin> de Paris, le centre de la Ville”); y la página 151, con una fotografía de la cubierta de la vivienda en la Weissenhof (el pie en la 150, “Ci-contre: toit-jardin”).

29. Véase ROWE, Colin. “Transparencia. Literal y fenomenal”. En: “Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos”. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978. p. 155-178.

30. Véase LE CORBUSIER. “Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo”, p. 154.

31. Véase MOHOLY-NAGY, László. “Nuevos métodos en fotografía”, recogido en “Pintura, fotografía y cine”, pp. 155-156. Publicado como “Neue Wege in der Photographie”, en Photographische Rundschau und Mitteilungen, Halle, vol. 65, enero de 1928, cuaderno 2, p. 33-36.



F14. Fotografía original de la aparecida en L'Oeuvre Complète, p. 148 © (FLC L1(10)70).

F15. Fotomontaje entre la fotografía aparecida en L'Oeuvre Complète, p. 148; y la imagen original © FLC L1(10)70.

Le Corbusier crea una atmósfera en este espacio interior, al objeto de impresionar al ojo del espectador, de lograr su emoción. Mediante los juegos de volúmenes, formas, distancias, luz y atmósfera; el espectador se ve turbado ante el espectáculo³². La manipulación ha llevado a que el interior quede convertido en una especie de plató de cine. Es un espacio más angustioso, más tenso (de tensión gráfica, no de tensión física).

Esa creación de una “atmósfera” (“Stimmung” o “estado anímico”), guio la escenografía del Expresionismo alemán cinematográfico, tratando de dotar a la forma artística de la máxima expresividad, a través del uso de las luces y de las sombras. La escena se convierte así en un camino para expresar sentimientos y pensamientos, una “realidad interior”. La creación de esa “atmósfera” refuerza e intensifica la acción dramática, consiguiendo una percepción eminentemente emocional del espacio escenográfico³³.

En esta imagen, en la representación de la arquitectura, Le Corbusier opera como hizo en la concepción de la casa: en ésta, la explosión del espacio interior es una voladura espacial, pero controlada, ceñida a los límites de la caja definida por la retícula a priori; y que no tiene traducción en accidentes que alteren la envolvente.

Así, en la fotografía, la explosión y el dinamismo del espacio interior quedan aislados de lo que sucede más allá de los acristalamientos de la envolvente pura de las fachadas, están aislados del entorno. No se muestra la dispersión de la mirada hacia el exterior, para así poder mostrar de un modo más eficaz (no hay distracción para el espectador) lo que le interesa a Le Corbusier enseñar: el dinamismo del espacio interior de la arquitectura moderna (al haberse convertido este espacio de la villa de Garches en un paradigma), su fluidez y horizontalidad; y el movimiento en helicoide generado gracias a la diagonal del espacio y su composición en Z.

Para potenciar dicha horizontalidad, Le Corbusier vuelve a utilizar la manipulación de la fotografía, retocándola:

“La superficie del techo está suavizada, es más homogénea y está ampliada hacia arriba, borrando la lámpara del margen izquierdo; algunas superficies se refuerzan de blanco, casi todos los bordes de la articulación volumétrica y de los elementos volumétricos (arquitectónicos, como las barandillas, o decorativos, como la lámpara del techo) se resaltan mediante el trazado de líneas blancas, negras o grises. Como en la pintura de Matisse, en la cual las líneas individualizan las áreas de trazados de colores, sobre todo para evidenciar el efecto visual del juego de líneas y volúmenes tan cercano a la poética de Le Corbusier... Pinta de color oscuro los cantos del mueble-estantería de la biblioteca o los tubos verticales a la izquierda de la imagen”³⁴.

También aparece un plano horizontal en gris cerca de la escalera de subida desde el hall principal, y sillas se apilan en la terraza exterior. Le Corbusier las grafió sutilmente, sin importarle que dichos trazos puedan incluso superponerse al marco de la ventana. La visión a través de esta ventana ha sido también modificada, y no se permite ver nada, es como un paisaje en niebla.

El encuadre juega su papel quedando ahora fuera la lámpara del techo de la izquierda, y ampliando generosa y artificialmente el plano horizontal del techo con respecto a la fotografía original (evocando las bandejas del sistema Dom-ino). Elimina además imperfecciones presentando el plano como una superficie más homogénea, limpia y pura. Le Corbusier logra comprimir el espacio, aplasta la escena, aumentando el dinamismo horizontal del espacio interior (aún más veloz), en un espacio percibido como de menor altura.

Con todas estas manipulaciones, Le Corbusier fija el mensaje, logrando a la vez que la representación de la arquitectura sea mucho más pura y potente que la propia obra ejecutada de la villa.

32. LE CORBUSIER. “Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo”, p. 90.

33. Véase VILA, Santiago. “La escenografía. Cine y arquitectura”, p. 168-169.

34. MAZZA, Barbara. “Le Corbusier e la fotografia”, p.43.



F.16. Importancia del encuadre (o recorte) en la fotografía aparecida en *L'Oeuvre Complète*, p. 148; respecto de la original © FLC L1(10)70. Con el recorte se elimina gran parte de la *fenêtre en longueur* de la fachada de acceso (la más cercana al espectador), y desaparece la visión del muro cortina de la fachada al jardín trasero.

BIBLIOGRAFÍA:

BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Ed., Buenos Aires.

BENTON, Tim: *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*. Birkhäuser Verlag AG Ed., Basel, 2007.

DE TERESA, Enrique: *Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Colección arquia/tesis 22, Fundación Caja de Arquitectos Ed., Barcelona, 2007.

DE SMET, Catherine: *Le Corbusier. Architect of books*. Lars Müller Publishers Ed., Baden, 2005.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós Ibérica, S.A., Buenos Aires, 1984.

EISENSTEIN, S. M.: *Montaje y arquitectura. En Hacia una teoría del montaje*, Vol. 1. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Ed., Barcelona, 2001. *Montaje 1938. En Hacia una teoría del montaje*, Vol. 2., Paidós Ibérica S.A. Ed., Barcelona, 2001.

LE CORBUSIER: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète 1910-1929*. BOESIGER, Willy; STONOROV, Oscar (ed.), Girsberger Ed., Zurich, 1937.

LE CORBUSIER: *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr Gesamteswerk von 1910 bis 1929*. BOESIGER, Willy; STONOROV, Oscar (ed.), Girsberger Ed., Zurich, 1929.

LE CORBUSIER: *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*. Da Capo Press Ed., Vol. 8, New York, 1968-1969. 1ª ed. Vol. 28, Éditions de l'Esprit Nouveau, Paris, 1920-1925.

LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe S.L., Barcelona, 1999. 1ª ed.: *Vers une architecture*, Collection de "L'Esprit Nouveau", Les Éditions G. Crès et Cie., Paris, 1923.

LE CORBUSIER: *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Ediciones Apóstrofe, S.L., Barcelona, 1999. 1ª ed.: Collection de "L'Esprit Nouveau", Les Éditions G. Crès et Cie., Paris, 1930.

MAZZA, Barbara: *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*. Firenze University Press Ed., Firenze, 2002.

MOHOLY-NAGY, László: *Nuevos métodos en fotografía. En Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Gustavo Gili, S.A. Ed., Barcelona, 2005. 1ª ed.: *Neue Wege in der Photographie*, en *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 65, Cuaderno 2, Halle, 1928.

MONEO, Rafael: *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2005.

MOOS, Stanislaus von: *Le Corbusier*. Editorial Lumen, Barcelona, 1977.

OZENFANT, A.; JEANNERET, Ch. E.: *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Colección Biblioteca de Arquitectura, 4, El Croquis Editorial, Madrid, 1994.

PETIT, Jean: *Le Corbusier, lui-même*. Editions Rousseau Genève, Genève, 1970.

ROHMER, Eric: *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*. Marsilio Editori, Venezia, 1991.

ROWE, Colin: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1978.

35. “El reto del montaje es crear narraciones con carga emocional que no fuera sólo lógicamente coherente, sino afectiva en grado máximo”. EISENSTEIN, S. M.: “Montaje 1938”, p. 94.

36. En el artículo “El Purismo”, publicado en L’Esprit Nouveau, nº 4, 1921.

Le Corbusier aporta un nuevo modo de representar la arquitectura en L’Oeuvre Complète, cercano a la visión cinematográfica, mediante la introducción del movimiento en su forma de leerse, y mediante el formato horizontal apaisado a doble página.

Para Le Corbusier, cada uno de los fragmentos que componen la narración, per se, ha de ser perfecto. Capaz de sublimar al observador por sí mismo, de provocar una emoción máxima³⁵.

En los bocetos está siempre implícito el anhelo de seducción, de atrapar al espectador: son dibujos que rezuman vitalidad, con una técnica de abstracción y depuración de líneas muy cercana a la ligne claire de los dibujos de animación (precedente éste del cine); proporcionando una visión multifacética del objeto arquitectónico.

Las fotografías son controladas en su fase de captura, mediante la elección del punto de vista, la cuidada puesta en escena de los objetos, el empleo de la sobreexposición lumínica (mediante la composición con la luz, dotando de una especial “atmósfera” introvertida a sus espacios interiores), y el uso de sombras y puertas abiertas para la aparición del fuera de campo. Posteriormente, las imágenes son tratadas mediante la postproducción y la edición, que incluyen labores de recorte de las mismas, manipulaciones de alisado de superficies, borrado de elementos, grafiado de objetos (sillas) y coloreado de carpinterías o aristas.

Todo este control y depuración de las fotografías devienen en una suerte de ilusionismo fotográfico, que distancia la imagen capturada de la realidad del espacio presente en la escena.

La composición de las láminas y su montaje, mediante la adecuada yuxtaposición de los fragmentos, compone una representación dinámica, fragmentada y múltiple de la villa (en los bocetos, en la secuencia de imágenes), que ahonda en las cualidades de la arquitectura moderna, como corresponde al espíritu nuevo de su tiempo.

Como en el cine, los fragmentos sólo encuentran su razón de ser una vez son re-creados y montados en la cabeza del espectador, logrando así una imagen global de la villa representada.

Le Corbusier, en su papel de director de cine, de prestidigitador o ilusionista (de maestro de ceremonias, según sus propias palabras en El Modulor), es capaz de manipular al espectador a su antojo:

“La obra de arte es un objeto artificial que permite situar al espectador en un estado buscado por el creador”³⁶.

Nota: Este artículo es parte de la tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Madrid. Se agradece a la Fundación Le Corbusier la cesión de las fotografías.

Cine / Arquitectura / Le Corbusier / Villa Stein-de Monzie / L’Ouvre Complète