



FIG. 1
Robert Doisneau, *Una mirada oblicua*, 1948.
State of Robert Doisneau.

LE CORBUSIER Y LA FOTOGRAFÍA

DE LA RE-PRODUCCIÓN A LA ESCRITURA DE LA VILLA CHURCH, VILLE-D'AVRAY

Luis Rojo de Castro

doi: 10.4995/lc.2020.13809

Resumen: El artículo analiza el uso que Le Corbusier hace de la fotografía en la publicación y difusión de su obra en las décadas de 1920 y 1930, fijándonos en las imágenes de la villa Church, Ville-d'Avray, como ejemplo paradigmático. Para ello, se propone una lectura alternativa a la realizada por Colomina (1988) de este medio, apoyándonos en la interpretación de la fotografía surrealista como signo y escritura realizada por Rosalind Krauss (1981). Si entendemos la fotografía como soporte material y repositorio de información –una suerte de archivo visual preparado para ser manejado como evidencia documental pero también como instrumento autónomo en la construcción de nuevos significados–, puede identificarse una estrategia de edición de las fotografías caracterizada por la autonomía con respecto al referente material y su manipulación con procedimientos compartidos con el surrealismo. Desde este punto de vista crítico, la fotografía sería una técnica para producir no imágenes sino 'signos' cuya función es ensanchar y ampliar nuestro entendimiento de la realidad y de la arquitectura.

Palabras clave: fotografía; documentación; reproducción; détournement; signo.

Résumé : L'article analyse l'usage que fait Le Corbusier de la photographie dans la publication et la diffusion de son œuvre au cours des années 1920 et 1930, en prenant comme exemple paradigmatique de la Ville Church, Ville-d'Avray. Pour ce faire, nous proposons une lecture alternative à celle réalisée, de ce moyen, par Colomina (1988), en nous appuyant sur l'interprétation de la photographie surréaliste, effectuée par Rosalind Krauss (1981), comme signe et lecture. Concevant la photographie comme support matériel et lieu de dépôt de l'information – une sorte d'archive visuel prêt à être manipulé comme évidence documentaire, voire comme instrument autonome, dans la construction de nouveaux signifiants –, nous décrivons une stratégie dans l'édition des photographies qui se caractérise par son autonomie au regard du référent matériel ainsi que par sa manipulation moyennant les procédés partagés avec le Surréalisme. De ce point de vue critique, la photographie serait une technique ayant pour but de produire non pas des images mais des 'signes' dont la fonction est celle d'élargir et d'amplifier notre compréhension de la réalité et de l'architecture comme construction de cette dernière.

Mots-clé : photographie; documentation; reproduction; détournement; signe.

Abstract: The article proposes an analysis of Le Corbusier's use of photography during the 1920s and 1930s for the publication and dissemination of his work, specifically looking at the images of the villa Church, Ville-d'Avray, as a paradigmatic example and a case study. Relying on the interpretation of surrealist photography as sign and writing carried out by Rosalind Krauss (1981), we make an argument for an alternative understanding of the use and content of this medium. If the photographic medium is considered as a kind of material support and a repository of information –a sort of visual archive prepared to be used as documentary evidence but also as an autonomous instrument in the construction of new meanings–, the autonomous editing with regard to its material referent and its manipulation with procedures shared with Surrealism became significant. From this critical stand point, photography would be a technique to produce not images but 'signs', capable of enlarging our understanding of reality and of architecture.

Keywords: photography; documentation; reproduction; détournement; sign.

“Tous ces objets de la vie moderne finissent par
créer un certain état d’esprit moderne”.¹

“If we believe the word cinematograph, which means
‘writing movement’, the essence of cinema is recording
and storing visible data in a material form”.²

El artículo analiza el uso que Le Corbusier hace de la fotografía en las décadas de 1920 y 1930, durante las cuales se formaron los instrumentos más distintivos del proyecto moderno, y lo hace en base a tres hipótesis.

La primera, formulada por Le Corbusier en *L’Esprit Nouveau* y que nos servirá como punto de partida, afirma que el ‘estado mental’ del hombre moderno –la conciencia de un mundo nuevo o al menos distinto– tiene su origen en su relación con los ‘nuevos’ objetos que lo rodean y con los que convive –tecnológicos, industriales, de uso, etc–. Una concepción inscrita en el modelo clásico de las representaciones, en el cual el sujeto construye su identidad a partir de los objetos que lo rodean, se proyecta sobre ellos.

La segunda, más contemporánea, procede de Lev Manovich (2001) cuando este autor afirma que los medios de producción modernos –como el cine y la fotografía– no deben entenderse únicamente como reproducciones de una realidad fugaz, sino como depositarios de información visual sobre un soporte material. Manovich ahonda, por tanto, en la autonomía material del medio –en este caso fotográfico– y su importancia como instrumento productivo.

Finalmente, la tercera hipótesis propone entender la fotografía no como medio capaz de modificar la realidad a través de su (re)producción (W. Benjamin, 1935), sino como un soporte material alternativo y autónomo capaz de producir (y no solo re-producir o mostrar) arquitectura a través de la información que contiene, una suerte de escritura (R. Krauss, 1981).

En esta aproximación, la imagen fotográfica es un soporte que contiene información cuyo significado –su lectura– puede no coincidir necesariamente con la del objeto o realidad capturada en el instante en que la cámara abrió su diafragma.

Con estas tres hipótesis en mente, analizaremos el uso que Le Corbusier hace de la fotografía en torno a 1920-30 para argumentar que la utilizaba no para mostrar (publicar) su obra, sino para construir (editar) un discurso a partir de ella.

Aprovechando la cualidad de la fotografía como soporte material y repositorio de información –una suerte de archivo visual preparado para ser manejado–, Le Corbusier propone, de modo no explícito ni declarado, una lectura de su propia obra caracterizada por la autonomía con respecto a la realidad material. De hecho, inicia un proceso de tergiversación de la misma para intensificar ciertos mensajes con mayor eficacia.

1. Le Corbusier, *Vers une Architecture* (París: Flammarion, 1923), 233.

2. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MASS: MIT Press, 2001), 24.

3. Luis Rojo de Castro, *Le Corbusier y el surrealismo. París 1920-30* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015).

Desvinculadas del original, las imágenes fotográficas, entendidas como información visual (contenido) y como instrumento productivo y discursivo (signos), son el soporte material de una realidad alternativa, construida a partir de referencias heterogéneas y cuya autonomía e identidad es posible y real únicamente en este medio, como imágenes.

Y, como consecuencia, nos preguntaremos si tal instrumentalización de la fotografía no para mostrar sino para producir es propia de las vanguardias cubistas, puristas o dadaístas o si, por el contrario, es una apropiación de la fotografía surrealista y sus técnicas de distorsión, desviación y manipulación.³ (Fig. 1)

La fotografía como medio de publicación y apropiación

El amplio repositorio de fotografías con que Le Corbusier trabajaba tiene dos orígenes distintos.⁴ En primer lugar, la extensa labor de descripción, publicación y divulgación de su obra en libros, conferencias y revistas. De hecho, como ya se ha señalado en múltiples ocasiones, es el arquitecto que primero se percató de la importancia de los medios de difusión, divulgación y consumo y su efecto sobre la producción.

“Le Corbusier [...] was perhaps the first architect fully to grasp the nature of the media. He understood press, the printed media, not only as medium for the cultural diffusion of something previously existing but [...] as a new context of production”.⁵

El segundo es más complejo, y hace referencia a una sistemática y continua acumulación y uso de imágenes de muy diversa naturaleza, fueran estas fotografías realizadas por él durante los viajes o de su vida privada,⁶ las postales turísticas que coleccionó y guardó a lo largo de toda su vida –de la *casbah* de Argel o los rasca-cielos de Manhattan– o, finalmente, el extenso archivo de imágenes procedente de la publicidad comercial, los catálogos y anuncios de prensa que le sirvieron tanto para desarrollar la gestión comercial que tenía encomendada en *L'Esprit Nouveau* como la inesperada y personal incorporación de este género de imágenes y objetos a su catálogo de referencias, responsables del referido ‘estado mental’, de construir un sujeto moderno que se identifica con ellos, los ‘objetos modernos’.⁷

Las investigaciones de Beatriz Colomina, fundamentadas en un extenso trabajo de archivo en la Fondation Le Corbusier, ofrecieron desde finales de los 80 una interpretación de la función seminal y operativa que estas imágenes procedentes del mundo comercial, la publicidad industrial y de consumo tuvieron en la formación del discurso y la obra de Le Corbusier y, por extensión, del proyecto moderno.

En el artículo “L'Esprit Nouveau: Architecture and Publicité” (1988), posteriormente desarrollado en el libro *Privacy and Publicity. Modern Architecture and Mass Media* (1994), muestra la contaminación iniciada en los años 20 entre la arquitectura y los incipientes medios de comunicación de masas. Una contaminación que, apoyada en la reproducción de imágenes comerciales y la manipulación de los mensajes siguiendo las estrategias de la publicidad, influyeron estructuralmente en la construcción del discurso de la arquitectura y sus referencias.

En particular, tanto en el caso de Adolf Loos como en el de Le Corbusier, el constante trasiego e intercambio de imágenes y estrategias en la construcción de los mensajes procedentes de los catálogos de publicidad y venta de artículos de uso de la vida cotidiana distingue la edición de las revistas *Das Andere* y *L'Esprit Nouveau*. En ambos casos, la utilización de sistemas de representación de procedencia heterogénea –fotografía, dibujos, maquetas, libros, publicidad comercial, anuncios en prensa, catálogos de venta, películas, etc.– provoca una intersección estratégica entre la cultura arquitectónica y la cultura comercial.

La migración y ampliación de una parte significativa del discurso sobre la arquitectura a medios más generalistas –revistas ilustradas, prensa escrita y catálogos turísticos y comerciales– fue decisiva en la nueva formación y edición de los mensajes tanto como en la selección y tratamiento de sus contenidos. Una transformación provocada por y desde los nuevos medios de comunicación y su creciente ascendencia social, cultural y sobre los hábitos.

Una expansión y difusión integrada en las nuevas formas sociales del consumo que dio lugar a nuevas audiencias, las cuales consumían arquitectura no directamente sino a través de dichos medios –una nueva forma de uso de la arquitectura–, pero también a nuevas formas de producción de la misma precisamente a través de las técnicas de edición, re-producción impresa y su diseminación/consumo.

Como consecuencia de estas nuevas líneas de investigación, la codificación crítica de la arquitectura moderna dominante desde 1945 fue severamente revisada en los 80, desplazando el interés de los atributos y la autonomía de la obra de arte –o de la arquitectura, que en este contexto habían sido equiparadas– a los procesos de producción y diseminación de las construcciones culturales en las que se inscribían y de las que dependían.

4. Le Corbusier, *Aventures photographiques* (Paris: Fondation Le Corbusier, 2013).

5. Beatriz Colomina, “Introduction: On Architecture, Production and Reproduction”, en *ArchitectureProduction*, ed. por Joan Ockman y Beatriz Colomina (Princeton Architectural Press, 1988), 15.

6. Tim Benton, LC FOTO. *Le Corbusier Secret Photographer* (Zúrich: Lars Müller, 2013).

7. Le Corbusier, *Vers...*, 233.

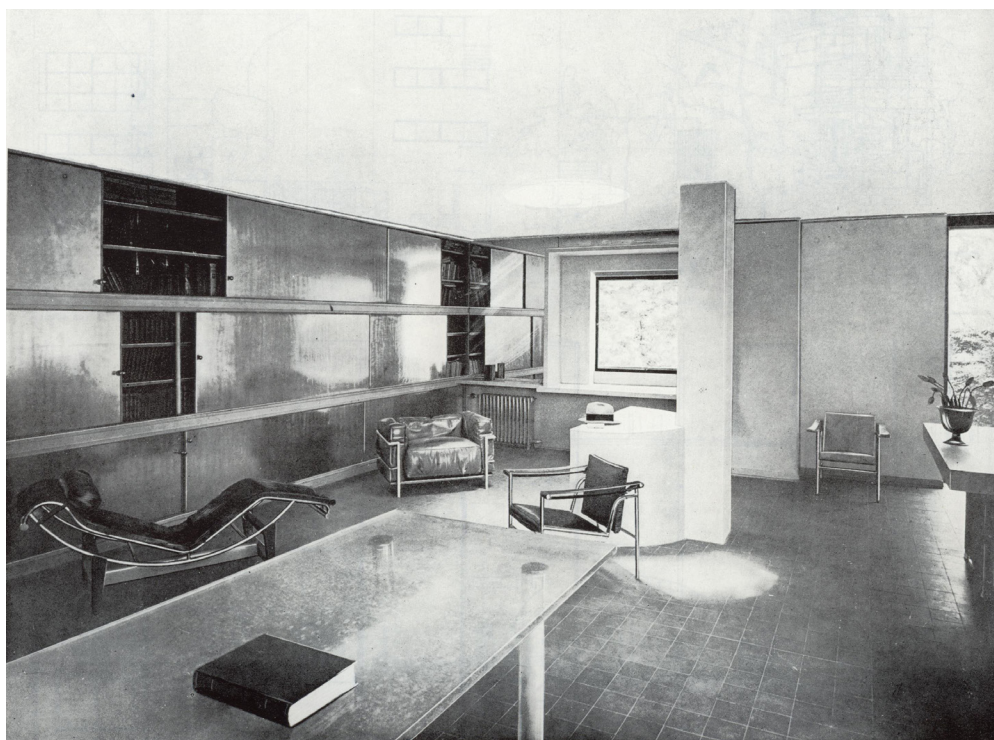


FIG. 2
Georges Thiriet,
Biblioteca de la villa
Church (Le Corbusier y P.
Jeanneret), Ville-d'Avray,
1929.
FLC ADAGP-min = L3(7)97.



FIG. 3
Georges Thiriet,
Biblioteca de la villa
Church (Le Corbusier y P.
Jeanneret), Ville-d'Avray,
1929.
FLC ADAGP-min = L3(7)89.

Pero también situaron en primer plano un nuevo criterio crítico: la ampliación de la audiencia, así como la mediación de la experiencia implícita en los códigos de relación y consumo de la cultura de masas, cuestiona y altera la relación sujeto/objeto referida por Le Corbusier. Aquella en la que el objeto y su valor técnico era una suerte de espejo en el que el sujeto veía reflejada/construida su identidad, una identidad vinculada al progreso y el nuevo 'espíritu moderno'.

Responsables de la sustitución del objeto (la pieza única y el autor) por el 'sistema de los objetos' (la mercancía y la serie) ya señalado por Baudrillard (1970), la producción y reproducción primero y el consumo a continuación, transforman la naturaleza de los objetos y nuestra vinculación con ellos.⁸ Los artefactos, la arquitectura o la realidad física de la ciudad, por mediación de su imagen, se hacen independientes no solo del sujeto sino de su propia materialidad, de su realidad física.

La reproducción mecánica, señalada por Benjamin como responsable de la mercantilización de los objetos –la pérdida de su aura inmaterial y de su condición de objetos únicos, incapaces ya de formalizar el mundo interior y privado del ciudadano burgués–, se introduce en la arquitectura no desde la construcción –los procesos industriales de fabricación–, sino de los medios de comunicación, de la diseminación y el consumo de imágenes y referencias –edificios, ciudades, barcos, grúas o aviones–. Y es la imagen –la fotografía– el medio que permite integrar la arquitectura y su discurso en los múltiples circuitos del consumo y sus lógicas, y es el que Le Corbusier utiliza con gran habilidad.

Partiendo del desplazamiento desde la 'producción industrial' (objetos) a la 'producción cultural' (mensajes) y la absorción de la cultura en el consumo de masas y sus medios, y teniendo en cuenta la función seminal que la fotografía juega en este cambio paradigmático, es posible proponer una lectura alternativa a la realizada por Colomina del uso que Le Corbusier hace de la fotografía como medio de comunicación y como soporte de información.

Colomina identificó en los archivos de la Fondation LC el material de trabajo editorial del que se valió Le Corbusier para relacionar la revista *L'Esprit Nouveau* con el mundo industrial y productivo, y ello por dos razones: primero, fruto de un interés genuino en los objetos industriales, los cuales aparecían en la revista como iconos de una nueva era de mecanización y estandarización; pero también como fuente de relaciones comerciales y potenciales encargos. Como es sabido, Le Corbusier ofrecía a empresas como Voisin, Delage, Rateau o Innovation participar en folletos impresos independientes en los que la obra de uno y los productos de los otros se combinaban en una suerte de comercialización conjunta y simbiótica. Algo que ocurre, aunque de modo más sutil, tanto en la revista *L'Esprit Nouveau* como en los libros de Le Corbusier.

La presencia de las imágenes procedentes de la publicidad industrial, su impacto visual y la contaminación con técnicas comerciales –la combinación de texto y fotografía en un mismo soporte, por ejemplo– sugieren un desplazamiento de los intereses de la revista desde el arte a la realidad, la nueva realidad de la publicidad y el consumo.⁹

No obstante, para Colomina este desplazamiento se habría producido, literal y conceptualmente, por medio de operaciones equiparables al *ready-made*, empleando la imagen fotográfica de los objetos industriales como medio (soporte) para desplazarlos fuera de su lugar de origen y re-situarlos en un contexto ajeno. Por ejemplo, un desplazamiento del cuarto de baño al museo.¹⁰

"To the first meaning of the word [reflection] belong the use of mass media culture, of the everyday images of the press, industrial publicity, department store mail order catalogues, and advertisements, as 'ready-mades' to be incorporated in his editorial work".¹¹

Esta hipótesis con respecto al trabajo como editor de Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau* muestra un cambio de paradigma muy significativo, ya que señala el paso de la sociedad industrial a la sociedad de consumo tan pronto como 1920. Un desplazamiento desde el catálogo comercial a la revista de arquitectura o al libro/manifiesto.

¿Sin embargo, es el *ready made* el modelo de referencia que mejor describe la naturaleza y significado de este desplazamiento? O, dicho de otro modo, ¿no es la captura fotográfica y su autonomía como signo algo más que un desplazamiento?

8. Jean Baudrillard, *La société de consommation* (Paris: Editions Denoël, 1970), trad. de Chris Turner, *The Consumer Society. Myths and Structures* (Londres: Sage Publications, 1998), 102. "Given the situation, culture, like the pseudo-event of in 'public information', like the 'pseudo-object' in advertising, can be produced (and virtually is produced) *out of the medium itself*, out of the code of reference. Here we find the same logical procedure we come upon in 'simulation models' or see at work in gadgets, which are *merely a play of forms and technology*".

9. Beatriz Colomina, "L'Esprit Nouveau: Architecture and Publicité", en *ArchitectureProduction*, ed. por Joan Ockman y Beatriz Colomina (Princeton Architectural Press, 1988), 67.

10. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris: Editions G Crès, 1925), 15.

11. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, MASS: MIT Press Press, 1994), 160.

Como alternativa, insistiremos en la tercera hipótesis formulada al inicio, según la cual la fotografía debe entenderse como un soporte de información y, por tanto, hasta cierto punto autónomo e independiente de la realidad de la que procede, capaz de fomentar lecturas y significados ajenos al parecido.

Una alternativa en la que la fotografía es el instrumento, el soporte material que permite no tanto descontextualizar objetos *–ready-made–* como integrar sus imágenes en otros discursos; aprovechar su autonomía, su independencia con respecto a la realidad, para construir otras versiones de esta, otras descripciones posibles.

El caso de Ville-d'Avray, un *détournement* fotográfico

La reforma y ampliación de la villa Church en Ville-d'Avray, llevada a cabo entre 1927 y 1929, incluyó la transformación de un pabellón de “style classique” –en palabras de Le Corbusier– en una nueva biblioteca. Sin embargo, a pesar de las limitaciones impuestas por la conservación,¹² el interior de esta habitación fue fotografiado por Le Corbusier con extremo cuidado y desde varios puntos de vista, a lo que debió contribuir que estuviera íntegramente amueblado con el *équipement de la maison*, diseñado con Charlotte Perriand dos años antes.

Las diversas imágenes publicadas en *L'Architecture Vivante*¹³ y la *Oeuvre Complète*¹⁴ demuestran la atención prestada por Le Corbusier tanto a la documentación fotográfica como a su capacidad de transformación y significación.

En la primera fotografía, (Fig. 2) la biblioteca se ofrece desde la escalera que sube de la *grande salle*. Un *mur de verre* a la derecha y la doble altura de la escalera a la izquierda enmarcan la vista frontal de la habitación, en la que la estantería ocupa el fondo de lado a lado. La segunda fotografía, de la que existen dos versiones, con puntos de vista próximos, pero sustancialmente diferentes, está tomada desde el fondo de la biblioteca, mirando hacia la escalera de acceso y el jardín.

En la versión publicada en la *Oeuvre Complète*, (Fig. 3) la mesa de vidrio se sitúa a la izquierda y la vista se alinea con el tiro de la chimenea –situado en el centro de la habitación, cuadrado como un pilar–. A la izquierda, la estantería en bandas horizontales sigue el modelo de *le casiers coulissants*, el sistema de almacenamiento y clasificación propuesto ese mismo año en el Centrosoyuz.¹⁵

Construida con paneles de madera sobre carriles que deslizan horizontalmente, los *casiers coulissants* sustituyen a la pared, la vacían para aprovechar su grosor. La transforman en equipamiento, un objeto técnico con una función precisa y dimensión estándar, liberando de servidumbres y aparatosos muebles la habitación para ser ocupada exclusivamente con *objets-type*, el nuevo equipamiento doméstico. Un equipamiento industrializado que también incluye la *fenêtre a longer*, con la que coincide en formato y dimensiones.

La fachada al jardín es más heterogénea. A la derecha, un ventanal de suelo a techo sin carpintería se abre al exterior: es un *mur de verre*, otro paradigma de la transparencia. A la izquierda, sin embargo, un marco fija una imagen. La vista se recorta como un paisaje sobre un lienzo, pero el marco flota en el aire: no parece tener trasera, apoyar en una pared o tener soporte. Es un efecto provocado por el espejo que empanela la pared.

La vista sobre el jardín a través de la ventana se torna engañosa: detrás de la pared no parece haber un jardín, sino otra habitación igual a la biblioteca en la que estamos. Algo no cuadra en la fotografía. Estamos ante un efecto óptico, un *trompe l'œil*. O, como reclamaba Breton, una imagen que “lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos este curiosamente oculto...”.¹⁶ El prominente marco –una representación de la ventana tradicional y de la analogía de la representación pictórica– flota en el espacio reflejado de la habitación como una imagen dentro de otra imagen.

Insuficiando la ambigüedad en la imagen, las líneas horizontales de la estantería y sus paneles se prolongan en la imagen reflejada, atravesando la pared y trasladándonos al otro lado de la fachada: un espacio exterior que ahora ya no lo es.

12. Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930* (Basilea, Berlín y Boston: Birkhäuser, 2007), 107-123.

13. *Le Corbusier y P. Jeanneret* (París: Éditions Albert Morance, 1929).

14. Le Corbusier, *Le Corbusier Œuvre complète Volume 1. 1910-29* (Zúrich: Girsberger, 1929).

15. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (París: Editions G. Crès, 1925).

16. André Breton, *Manifiesto del Surrealismo*, 1924 (Madrid: Visor Libros, 2002), 44.



En la fotografía publicada por Le Corbusier, el jardín y el interior en el que nos encontramos se superponen, ocupando simultáneamente el mismo lugar. Creíamos mirar hacia el jardín, pero lo que vemos es otra habitación paradójicamente semejante a la que ocupamos.

La imagen insiste en la contradicción material y espacial, y comparte con los *collages* de Max Ernst en *Une semaine de bonté*¹⁷ mecanismos de manipulación de la percepción, enfrentándonos a paradojas visuales cuyo objetivo trasciende la crisis de los sistemas de representación. De hecho, lo que estas imágenes cuestionan es la configuración y los límites del espacio interior y su capacidad para representar la identidad privada. (Fig. 4)

En los *collages* de Ernst, los lienzos enmarcados en la pared, aparentemente inocuos, no ofrecen imágenes pictóricas planas. Por el contrario, se abren a otros espacios, a otras escenas que se suceden simultáneamente. Otras escenas tan reales o tan imaginarias como aquella en la que estamos participando.

Algo semejante ocurre en las fotografías manejadas por Le Corbusier: estas se alían con la arquitectura para confundirnos tanto sobre los límites del recinto como sobre la naturaleza de las imágenes. En ellas, el espacio de la habitación se abre simultáneamente al jardín y se cierra sobre sí mismo. Cada plano, cada superficie, cada ventana o cada elemento ofrece simultáneamente más de una lectura, afirmando y negando la presencia de límites construidos cuya materialidad se diluye por la presencia de un reflejo o de una contradicción visual. En ambos casos, Ernst y Le Corbusier, la coherencia visual ha sido desmontada, interrogándonos no solo sobre la configuración de la arquitectura, sino también sobre la naturaleza de la fotografía y su contenido.

Este es, desde luego, un efecto intencionado, un verdadero proyecto. Le Corbusier se vale de la fotografía mas allá de su función documental. Las imágenes no se limitan a mostrar la realidad o editarla, sino a re-configurarla. Y aprovecha precisa y particularmente la fotografía como soporte y su autonomía para iniciar una cadena de intensificación y deformación de determinadas cualidades espaciales y visuales más allá de la realidad.

Prueba de ello es la segunda fotografía tomada de la biblioteca en la villa Church desde un punto de vista muy próximo al primero, y en el que muestra el intencionado montaje de las imágenes. (Fig. 5)

FIG. 4
Georges Thiriet,
Biblioteca de la villa
Church (Le Corbusier y P.
Jeanneret), Ville-d'Abray,
1929.
FLC ADAGP-min = L3(7)92.

FIG. 5
Max Ernst, *Une semaine de
bonté*, vol. III, *La Cour du
dragon*, 1934.
ADAGP, París, 2020.

17. Max Ernst, *Une
Semaine de bonté ou les
sept éléments capitaux*
(París: Éditions Jeanne
Bucher, 1934).

Con la cámara situada ahora al otro lado de la mesa, enfoca directa y frontalmente el espejo: allí vemos reflejada la cámara fotográfica –el ojo de Le Corbusier–, que nos revela el engaño, la duplicidad virtual del reflejo en la superficie del espejo.

El hecho de que el Pabellón debiera conservar sus muros de fachada,¹⁸ la solidez de las fábricas de las que Le Corbusier renegaba, que los hacían estáticos y cerrados, está probablemente en el origen de los efectos visuales inducidos en el interior de la biblioteca y señalados (indiciados) por las fotografías, eficaces precisamente para diluir los límites, abrir el espacio y aumentar la transparencia, aunque fuera de modo virtual.

De ahí la consiguiente dificultad para hacer coincidir el nuevo espacio interior con la fachada existente. Pero también la demostración de que la fotografía no es documental sino crítica, una ‘ampliación de la visión’ capaz de mostrar la realidad material y su conflicto con la razón del ‘espíritu moderno’, un instrumento de edición de la información visual para formular un discurso con imágenes con un alto componente de manipulación y, por tanto, de autonomía con respecto al original.

La intención de abrir la habitación al exterior –rodearse de una ventana en todo el perímetro, debilitar la materialidad y grosor de la fachada, hacer desaparecer el techo como en la Villa Saboya, etc.–, todo ello presente en las fotografías, entra en conflicto con la realidad material del Pabellón.

En el centro de la fachada al jardín, coincidiendo con la doble altura y en el eje del Pabellón, un muro de vidrio de suelo a techo fomenta la continuidad y la transparencia. Sin embargo, en el lateral, la ventana abierta en el muro de carga existente impone una discontinuidad. Una discontinuidad que la reflexión en el espejo –un mecanismo barroco– hace desaparecer, aunque sea introduciendo una continuidad entre un espacio real y otro virtual.

O en el fondo de la habitación, coincidente con un testero ciego, la estantería, construida según el modelo de los *casiers coulissants*, que reproduce la configuración horizontal de paneles que se deslizan sobre carriles, como la carpintería de una *fenêtre a longer*, para abrir el interior al paisaje. El paisaje no está, pero la ventana sí.

De la imagen al signo, o de la representación a la escritura

18. Tim Benton, *The villas of...*, 107-123.

19. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

20. Walter Benjamin, “The Author as Producer”, *New Left Review*, n.º 1/62 (Julio-Agosto 1970).

21. Rosalind Krauss, “The Photographic Condition of Surrealism”, en *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MASS: MIT Press, 1986).

22. Krauss, “The Photographic...”, 112.

La argumentación de Colomina se apoya en Walter Benjamin, tanto en su ensayo “La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica”¹⁹ como en el texto “El autor como productor”²⁰. En ambos escritos, Benjamin señala la reproducibilidad del objeto y la diseminación en los medios de comunicación como responsables de la transformación tanto de la naturaleza y significado del objeto –y aquí no hay diferencia entre el industrial y el comercial– como del individuo moderno, elevado por los nuevos medios desde mero receptor de mensajes a productor y consumidor de los mismos.

En el artículo sobre el papel central de la fotografía en el surrealismo²¹, y que usaremos como soporte argumental, Rosalind Krauss propone reconsiderar la imagen fotográfica no como un medio de re-producción sino como un medio de ampliación no ya de la visión sino del conocimiento.

La cámara fotográfica –otra máquina moderna– debe entenderse como una prótesis mecánica del cuerpo, una extensión extraordinaria de la visión natural y las capacidades biológicas del ojo. Como prótesis o extensión mecánica, transforma la realidad de la visión misma en representación, y las imágenes en signos de una suerte de escritura visual. Es la suplantación de la realidad por sus imágenes fotográficas desvinculadas del original, autónomas e instrumentales.

“[E]l medio fotográfico se emplea en la producción de una paradoja: la paradoja de la realidad constituida como signo...”²²

Necesariamente, la fotografía mantiene una relación con la idea de documentación, la vinculación entre la imagen fotográfica y 'un hecho cierto, acontecido en un momento y un lugar' y del cual la fotografía es una huella, un índice. Es el estatus de la 'evidencia fotográfica'. Sin embargo, fijada en un soporte material adquiere identidad propia, objetividad, autonomía, e inicia una cadena infinita de reproducciones y de significados ajenos a la representación del original del que procede. Una cadena capaz de configurar un nuevo campo semántico y productivo.

“Si el fotomontaje estableció una relación entre fotografía y 'lenguaje', lo hizo a costa de sacrificar la privilegiada conexión de la fotografía con el mundo. Esa es la razón por la que, en su mayoría, los fotógrafos surrealistas rehuyeron la técnica del *collage*, ya que creyeron detectar una disposición excesiva a perder el control de la fotografía sobre lo real”.²³

La fotografía disfruta de una relación directa con la realidad que la aproxima a la experiencia y la aleja de las limitaciones de la representación. Permite participar de la experiencia directa de las cosas, de la inmediatez asociada al automatismo y a los encuentros fortuitos, siempre y cuando evite la manipulación posterior.

Por ello, los surrealistas abandonan las técnicas del fotomontaje –y de sus múltiples variantes–, dejándolas en manos de otras vanguardias dispuestas a expresar la ruptura y la fragmentación –política, social, material o visual– de un modo gráfico más literal.

Si en los fotomontajes dadaísta y constructivistas la fragmentación, el *collage* y los espacios en blanco entre las partes son fundamentales en la estructura significante –incentivando su carácter semiótico y desactivando cualquier apariencia ilusionista–, la distorsión infligida por los surrealistas sobre la imagen –o imágenes– es, por el contrario, un modo de infiltrarse en la realidad sin alterar su integridad o materialidad.

Condicionar la percepción sin actuar directamente sobre la realidad, disociando objeto e imagen, manipulando la percepción y el significado a través del tratamiento de la imagen, constituye un campo de acción diferencial del surrealismo en el uso de la fotografía. Así ocurre con las imágenes de Ernst o Man Ray: a diferencia del fotomontaje que intensifica la huella de los cortes, la superposición y la fragmentación infringida por el autor, estas mantienen la ilusión, la apariencia de una realidad posible

En una coincidencia estratégica y seminal, Le Corbusier y los surrealistas se interesan por las imágenes de ilustración comercial. Y fotografían la realidad desde puntos de vista forzados –demasiado cerca o muy lejos, desde arriba o en escorzo, frontalmente o cuando apenas hay luz–, alterando no la materia de la realidad sino su imagen. Una imagen constituida en signo ajeno al parecido o la veracidad, concebido no para describir la realidad sino para sustituirla.

Y, en ambos casos, mantienen la apariencia de una continuidad con lo real, la ilusión de una apariencia que no es fruto de la manipulación de la realidad a través de la imagen, sino la manipulación del significado a través de la imagen.

Aprovechan la conexión con la realidad de la que toda imagen fotográfica está dotada. Porque la fotografía es una impresión o transferencia de lo real, un proceso técnico y químico que conecta una cosa en este mundo con una huella sobre una superficie, de modo similar a una huella dactilar. Por ello, puede afirmarse que la fotografía es un índice, mientras que los dibujos y las pinturas son iconos, símbolos.

En este modelo, por tanto, la fotografía no se concibe como representación o interpretación de la realidad; es una evidencia de esa realidad convertida en un código, una suerte de signo, de escritura. Y como tal la aprovecha Le Corbusier para construir un discurso a partir de su obra construida, un discurso que reformula e intensifica aquellos mensajes y acciones que la realidad ha comprometido. Pero que alcanza un nivel de intensificación y distorsión que no puede limitarse a una suerte de edición sino de una re-escritura.

23. Rosalind Krauss, "Photography in the Service of Surrealism", en *L'Amour fou* (Nueva York y Londres: Abbeville Press, 1985).

Des yeux qui ne voient pas...

Los surrealistas empleaban la fotografía para implicarse en la realidad sin alterarla y revelar los conflictos que subyacen bajo su aparente continuidad y estabilidad material. Su propósito era manifestar la ausencia de un principio integrador o un sistema coherente que pudiera dar razón única o estable de lo real y exponiendo la infiltración de las técnicas del montaje en su construcción.

Las fotografías elegidas por Le Corbusier con el propósito aparente de 'mostrar' no se limitan a documentar lo construido. Al tiempo que inscriben una habitación o una vista en una imagen, nos interrogan sobre sus cualidades, incluso las más evidentes: ¿Puede una habitación tener dos configuraciones distintas simultáneamente? ¿Puede ser un espacio interior y exterior sin modificación de sus límites? ¿Es posible que una superficie transparente delimite un recinto? ¿Puede un espacio cerrado ser transparente? ¿Se puede inscribir un recorrido continuo y panorámico dentro del volumen geométrico de una caja?

Con frecuencia, nos enfrenta a dos realidades dispares construidas por medio de la fotografía a partir de un mismo objeto. Hace uso de la imagen para construir una versión deformada y crítica de su obra, una suerte de soporte discursivo, un sistema de signos indiciarios capaces de proponer una lectura, un significado distinto del original haciendo uso de la información que contiene la fotografía y aprovechando la autonomía de su soporte físico.

FIG. 6

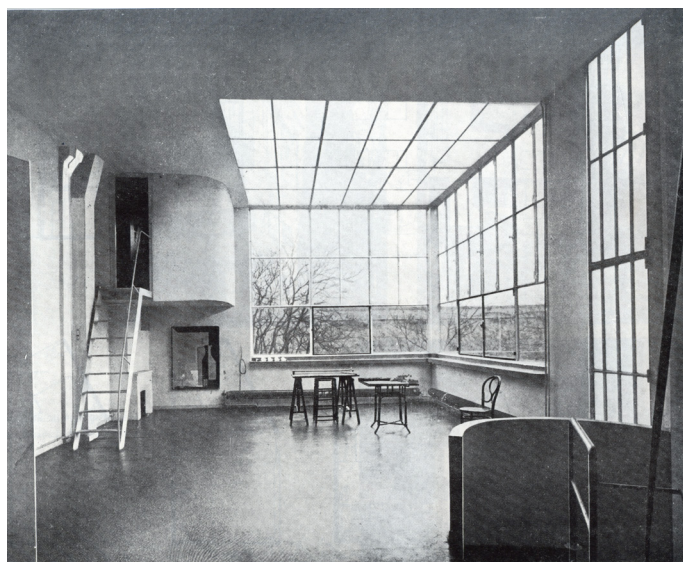
Charles Gérard, Estudio Ozenfant (Le Corbusier y P. Jeanneret), París, 1922.
FLC ADAGP-min = L2(13)5.

Con la implementación de esta técnica inicia un proceso intencionado de alteración y modificación de la recepción de las obras. Independientes hasta cierto punto de sus referentes, autónomas, a merced de las técnicas fotográficas de producción y manipulación de las imágenes, las fotografías le permiten construir 'otra realidad' –una obra paralela y en cierto modo ficticia– sin alterar la primera.

FIG. 7

Charles Gérard, Pabellón de *L'Esprit Nouveau* (Le Corbusier y P. Jeanneret), París, 1924.
FLC ADAGP-min = L2(13)23.

La reproducción mecánica no ha sustraído únicamente el aura a la realidad sino también su estabilidad. Y, a través de las técnicas de manipulación propias de la fotografía, cada fragmento de la realidad entra a través de su imagen en un proceso de trastorno potencial tan capaz de mostrar sus posibilidades como de anular su identidad.



Si la fotografía es utilizada no para describir el objeto sino para modificarlo, para iniciar un proceso de alteración de las categorías en las que se inscribe, puede decirse que cada imagen es, potencialmente, una versión nueva y distinta del objeto. Y la fotografía sería, por tanto, una técnica para producir no ya imágenes sino 'signos visuales' cuya función es ensanchar y ampliar nuestro entendimiento de la realidad y de sus posibilidades.

El trabajo de Le Corbusier entre 1920 y 1930 y su constante e intencionada reproducción fotográfica corrobora este proceso de distorsión e intensificación a través de las imágenes fotográficas. Desde la casa/estudio del pintor Ozenfant hasta el ático construido para el excéntrico Charles de Beistegui en los Campos Elíseos, puede identificarse una línea de intensificación constante que reproduce, una y otra vez, un mismo paradigma, una misma imagen mental puesta a prueba en distintas configuraciones. Configuraciones que, en ocasiones, son materiales, pero otras tantas son fotográficas y cuya efectividad para fijar el significado las hace no solo seminales/estratégicas sino autónomas, signos en sí mismos ofrecidos para una lectura que distorsiona la realidad material: no la reproduce, la re-escribe.

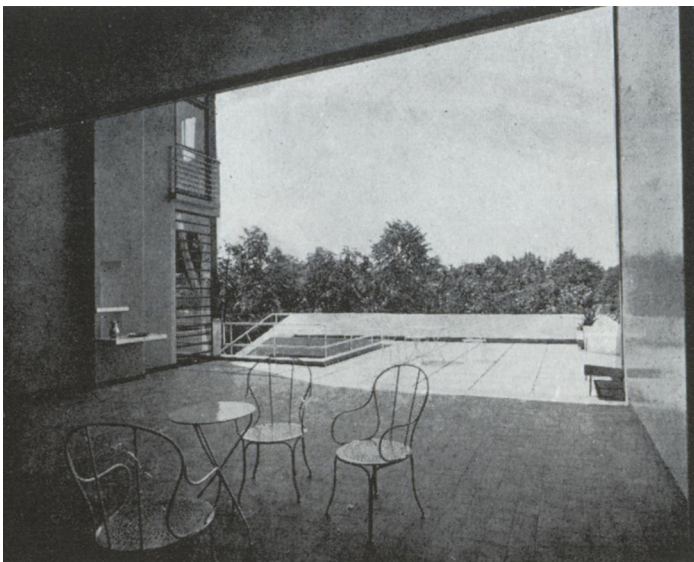
Con una recurrencia obsesiva, la serie de imágenes nos enfrenta a una tensión establecida entre un espacio abierto, exterior y continuo, y los límites que lo contienen, que lo definen, aunque no sea de modo completo –que sugieren su interioridad–, dejando siempre un plano abierto, una superficie cuya ausencia lo une con el siguiente, lo abre a una secuencia de continuidades ajena al concepto de interior.

En el estudio de Ozenfant (Fig. 6) los tres paños de vidrio, intencionadamente ofrecidos como semejantes y manifiestamente ajenos a sus obvias diferencias, presionan sobre las paredes para romper la envolvente que construye la habitación –la ruptura de la caja señalada por Colquhoun–. La tensión entre las ventanas de escala gigante y las debilitadas paredes nos avisa de la inminente desintegración tanto del recinto como de la idea de recinto.

En el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* (Fig. 7) y la Villa Stein-de-Monzie (Fig. 8) la tensión se incrementa y la habitación pierde una de sus paredes. Configurada como un recinto interior pero percibida en continuidad con el jardín –con las copas de los árboles–, la escala de la superficie ausente no permite identificarla como una ventana. Se trata de otra cosa: de un fragmento del paisaje domesticado por la arquitectura, interiorizado, artificializado por unos límites geométricos que lo despojan de toda naturalidad.

FIG. 8
Villa Stein-de-Monzie
(Le Corbusier y P. Jeanneret),
Garches, 1926.
FLC ADAGP-min = 1(10)46.

FIG. 9
Marius Gravot, Villa
Savoye (Le Corbusier y P.
Jeanneret), Poissy, 1928.
FLC ADAGP-min = L2(17)35.



De hecho, al pie de la foto del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* escribe: "Le jardin-suspendu". Le Corbusier nos enfrenta de nuevo a una imagen con un alto nivel de contradicción y que opera en dos niveles superpuestos: como idea icónica (habitación interior) y como objeto metonímico (paisaje abierto).

En la terraza de la Villa Savoya (Fig. 9) la tensión se decanta a favor de la exterioridad. Sin embargo, la contigüidad entre el paisaje que rodea la villa y la terraza/jardín, separados por una 'membrana' de escala doméstica –mesa incluida–, es profundamente paradójica, irracional en el mejor sentido de la expresión. Es una de esas imágenes de las que disfrutaba Breton, "aquella que contiene un alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico...".

Su débil mediación entre dos espacios exteriores –apenas es una membrana– pone el acento sobre la ambigüedad contenida en la duplicidad, y la capacidad de esta para alterar los cánones –los paradigmas–, intensificando la sensación de continuidad, de fluidez espacial, pero sin renunciar a los límites, a la configuración de recintos y la utilización de los marcos. La presencia de una fachada con ventana –por artificiosa que sea– permite entender la terraza/jardín como una habitación interior; simultáneamente, la ausencia de un techo, el marco que nos hace mirar hacia arriba y hacia fuera –es una habitación abierta al cielo–, nos recuerda que es un espacio exterior.

Tal y como sugiere Breton, estas imágenes "prestan una máscara abstracta a lo que es concreto y viceversa".²⁴ Revelan la tensión que subyace entre paradigmas encontrados y que Le Corbusier nos ofrece simultáneamente y sin resolver: entre la continuidad espacial propia de la planta libre y la construcción del interior como consecuencia de su interpretación fenomenológica de movimiento a través de recintos delimitados por superficies y volúmenes geométricos en cuyo interior estamos.

Finalmente, el ático de Charles de Beistegui en los Campos Elíseos (Fig. 10) –en este caso, surrealista en sentido literal– confirma la presencia de una 'imagen obsesiva', recurrente, capaz de infiltrarse en la realidad y distorsionar de modo subrepticio su configuración aparente. El artificioso paisaje de la terraza, con el horizonte cortado a ras de los ojos para dejar en suspenso la percepción de la ciudad, lleva la tensión al límite. Abierto al cielo como un jardín –el paradigma del exterior–, pero cerrado como una habitación sin ventanas, claustrofóbica, que no nos deja ver fuera –el paradigma del interior–.

La demanda de una 'planta libre', capaz de liberar la vivienda de limitaciones constructivas por medio de la innovación tecnológica –fruto de los avances en las estructuras de hormigón armado y las fachadas industrializadas–, convive con la presencia de la habitación como paradigma y modelo espacial opuesto. La superposición de las 'membranas de grueso a voluntad' –las superficies de paredes y suelos– sobre el espacio continuo y abierto, tal y como ocurre en el diagrama de la planta libre, deriva necesariamente en un conflicto entre continuidad y discontinuidad y su presencia simultánea.

"En las plantas neoplásticas (De Stijl) [...] la destrucción de 'la caja' y la reafirmación de una estructura cristalina nunca encuentran resistencias, generalmente disminuyendo su densidad planimétrica en un gradiente desde el centro hacia la infinitud del espacio exterior".²⁵

La promesa contenida en el diagrama de la 'planta libre' de que el espacio fluirá no solo dentro de la casa sino también hacia el exterior es incierta. De hecho, no ocurre. En la arquitectura de Le Corbusier la libertad planimétrica no implica la ruptura de la caja. Al contrario, la libertad planimétrica se hace legible dentro de los parámetros abstractos de la trama estructural y de la envolvente física de la caja. Volviendo sobre las palabras de Alan Colquhoun: "En la obra de Le Corbusier, la fachada del edificio es un límite crítico [...] entre dos categorías espaciales fenomenológicamente diferentes. El hecho de que concibiera espacios ambiguos y de los que es imposible afirmar su condición 'interior' o 'exterior', lejos de contradecir esta diferenciación básica, depende de ella, en tanto que, antes de provocar una ambigüedad, es necesario establecer los dos términos sobre cuya relación se concita tal ambigüedad".²⁶

La reflexión de Colquhoun apunta a una arquitectura hecha de límites críticos, de superficies que, bajo los efectos de la luz y la sombra en movimiento, construyen una experiencia fenomenológica capaz de producir simultáneamente imagen y conocimiento. Sin embargo, la imagen –en particular, la imagen fotográfica editada por Le Corbusier– con frecuencia no coincide con la experiencia fenomenológica.

24. Breton, *Manifiesto...*, 44.

25. Alan Colquhoun, "Displacement of Concepts", *Architectural Design*, n.º 43 (1972).

26. Colquhoun, "Displacement of...".



FIG. 10
Marius Gravot, Apartamento
de Charles de Beistegui
(Le Corbusier), Campos
Elíseos, París, 1929.
FLC ADAGP-min = L2(5)23.

El espacio lecorbuseriano, a pesar de su aparente vocación de continuidad, es cerrado.

Se produce dentro de un marco sólido que lo contiene, que acota sus límites. El hecho es que ese marco, esa envolvente, no constituye un volumen neutro sino un sistema de superficies activas por medio de la manipulación de la frontalidad, la proporción, el orden axial y las ventanas en todas sus posibles configuraciones –horizontales, paños de vidrio, huecos enmarcados, vacíos, etc.–, y que dota a esta envolvente de una función todo menos neutral.

El espacio privado burgués y sus articulaciones sociales persevera en la arquitectura de Le Corbusier, en las figuras icónicas de las plantas –las “vísceras del interior rigurosamente ordenadas”, usando sus palabras, haciendo de ella una arquitectura cerrada–. Por ello, la ‘planta libre’ es una idea programática que se abre paso no sin dificultad por un espacio interior de muros, membranas y habitaciones.

Y, como compensación, la función programática de la transparencia y la continuidad –los atributos fenomenológicos de la planta libre– se inscriben en la fotografía, el soporte utilizado para mediar entre la realidad y su edición, su reproducción como manifiesto. Una suerte de ‘escritura visual’ que aprovecha la naturaleza del medio fotográfico, “la paradoja de la realidad constituida como signo” y, por tanto, potencialmente actúa como escritura o re-escritura.

Autor

Luis Rojo de Castro se graduó en la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid; obtuvo un Master in Architecture en el Harvard School of Design (Cambridge, Mass.) y es Doctor Arquitecto por la UPM. Recibió la beca Fulbright para estudiar en EE.UU. Ha sido profesor en el Harvard School of Design y el City College de Nueva York. Actualmente es Profesor Titular de Proyectos y Secretario Académico del Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (MPAA) de la UPM.

Ha sido coeditor de la revista CIRCO COOP desde su fundación en 1992 y actualmente forma parte del Consejo Editor de la revista de investigación académica del Departamento de Proyectos de la UPM, *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos CPA*. Su investigación académica ha sido publicada en la *Revista de Occidente*, *El Croquis*, *A+U*, *Casabella*, *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, etc.

En 1996, y junto con Begoña Fernández-Shaw, forma el estudio de arquitectura Rojo/Fernández-Shaw, arquitectos, habiendo recibido premios como el FAD, COAM, Luis M. Mansilla, COAG, etc., en reconocimiento de su obra construida.