

06 le corbusier pintoresco

el pintoresquismo en la modernidad

IÑAKI ÁBALOS

Tercer artículo de la serie que *Arquitectura* está publicando sobre el "Atlas del pintoresquismo contemporáneo" de Iñaki Ábalos, cuyas anteriores entregas se titularon "El viaje a América de las ideas pintoresquistas" (*Arquitectura COAM 330*) y "Central Park" (*Arquitectura COAM 334*)

Iñaki Ábalos es arquitecto y Catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Pictorial Le Corbusier. The pictorialism in the modernity

How could we penetrate the relationship established by the Modern Movement with nature and landscape? How can we identify the lines of an atlas of a period so rich and complex that it will allow us to go into the modern visions of landscape without the easy resource of globally disqualifying modernity, without reproducing its moral and its proselytism? We will start from a hypothesis: the reformulations of the picturesque outlined by it were at the time, somehow, condemned to consumption in an internal war that could not bear fruit. They contained defects of form even when many of their institutions shone with intensity, as in fact they were incapable of being formulated as such, like revisions of the pictorial concept, something that was repelled by the cultural "constructors" of the main ideological tendencies of Modernity. However, the works and projects of some of the most influential architects -Le Corbusier, Bruno Taut, Mies van der Rohe-, established new bridges between the pictorial aesthetic and modern ideology that led to the birth, distant in time and space - in Brazil during the forties and fifties at the hand of a young Roberto Burle Marx- of a true modern landscaping, a meeting between the new artistic notions and the incipient ecological culture that as a result created a new way of conceiving public space.

Multiple journeys would create the net that is woven by this modern pictorial, starting with Darwin's on the Beagle -significantly equipped with the "Cosmos" by Humboldt, from which he cannot be separated in his own words. After him, Humboldt's cosmic equilibrium was substituted by an unstable and dynamic principle, a dialectic of survival embodied by industrialization which capitalism, and also Marxist communism, adopted without shame. Comte's positivism, which is the basis of Spencer's organicism, which would be assimilated as an ideological support of social Darwinism; Ford and Taylor contributed with methods and techniques as well as the bases of an aesthetic model to which Le Corbusier gave form. In contrast with this roughly synthesized framework that stretches from the Beagle to the production line, faced with the Le Corbusier of 1920, Nietzsche had started another journey, far from those enlightened travels inspired in Goethe and Humboldt, a journey towards the interior of the conscience of modern man, in a natural environment of whose activity and violence his own words give account: And do you know what "the world" is to me? Shall I show it to you in my mirror? This world: a monster of energy, without beginning, without end; [...] enclosed by "nothingness" as by a boundary; not something blurry or wasted, not something endlessly extended, but set in a definite space as a definite force, and not a space that might be "empty" here or there, but rather as force throughout, as a play of forces and waves of forces, at the same time one and many, increasing here, and at the same time decreasing there; a sea of forces flowing and rushing together, eternally changing, eternally flooding back, with tremendous years of recurrence, with an ebb and a flow of its forms; out of the simplest forms striving toward the most complex, out of the stillest, most rigid, coldest forms toward the hottest, most turbulent, most self-contradictory, and then again returning home to the simple out of this abundance, out of the play of contradictions back to the joy of concord, still affirming itself in this uniformity of its courses and its years, blessing itself as that which must return eternally, as a becoming that knows no satiety, no disgust, no weariness: this, my Dionysian world of the eternally self-creating, the eternally self-destructing, this mystery world of the twofold voluptuous delight, my "beyond good and evil", without goal, unless the joy of the circle is itself a goal; without will, unless a ring feels good will toward itself -do you want a name for this world? A solution for all its riddles? A light for you, too, you best concealed, strongest, most intrepid, most midnightly the men? -this world is the will to power- and nothing besides! And you yourselves are also this will to power- and nothing besides! Nietzsche is entrusted with the simultaneous destruction of that harmonic conception of nature and culture, starting his program by questioning the model of cultural balance that complemented Humboldt's natural balance: the Greek classicism, rewritten now as the fight between antagonistic tendencies, Apollonian and Dionysian.

¿Cómo podríamos adentrarnos en la relación que estableció el Movimiento Moderno con la naturaleza y el paisaje? ¿Cómo identificar las líneas de un Atlas de este periodo tan rico y complejo que nos permitan adentrarnos en las visiones modernas del paisaje sin el recurso fácil a la descalificación global de la modernidad, sin reproducir su moralismo y proselitismo? Partiremos de una hipótesis: las reformulaciones de lo pintoresco que en él se esbozaron estaban, por así decirlo, condenadas entonces a la consumación en una lucha interna que no podía fructificar, contenían defectos de forma aún cuando muchas de sus intuiciones brillaron con intensidad, pues de hecho fueron incapaces de ser formuladas como tales, como revisiones del concepto de lo pintoresco, algo que repelía los "constructos" culturales de las principales tendencias ideológicas de la modernidad. Sin embargo, las obras y proyectos de algunos de los más influyentes arquitectos -Le Corbusier, Bruno Taut, Mies van der Rohe-, establecieron nuevos puentes entre la estética pintoresca y la ideología moderna que permitieron alumbrar, tarde y lejos -en Brasil, en los años cuarenta y cincuenta, y de la mano de un joven Roberto Burle Marx- un verdadero paisajismo moderno, un encuentro entre las nuevas nociones plásticas y la incipiente cultura ecológica que dio por resultado una nueva forma de concebir el espacio público.

Múltiples viajes crearán la red que teje este desarrollo del pintoresco moderno, comenzando por el de Darwin a bordo del Beagle, pertrechando significativamente del "Cosmos" de Humboldt, de cuya lectura no puede separarse según sus propias palabras. Tras él, el equilibrio cósmico de Humboldt se sustituirá por un principio inestable y dinámico, una dialéctica de la supervivencia que el capitalismo -así como el marxismo comunista- adoptaron sin pudor encarnado en la industrialización. El positivismo de Comte, que está en la base del organicismo de Spencer, y este último, serán asimilados como el soporte ideológico del darwinismo social; Ford y Taylor aportarán los métodos y técnicas, así como las bases de un modelo estético al que Le Corbusier dará forma. Frente a este entramado toscamente sintetizado que conduce del Beagle a la cadena de montaje, situándonos frente al Le Corbusier de 1920, Nietzsche había emprendido otro viaje, alejado de aquellos viajes ilustrados inspirados en Goethe y Humboldt, un viaje hacia el interior de la conciencia del hombre moderno, en un medio natural de cuya actividad y violencia dan cuenta sus propias palabras: "¿Y tú sabes lo que es "el mundo" para mí? ¿Te



"LA NOCHE ESTRELLADA". VINCENT VAN GOGH. 1889.



"COMPOSICIÓN I (ÁRBOLES)". CLAUDE MONET. 1912 - 1913.

lo enseño en mi espejo? Este mundo: un monstruo de energía, sin principio, sin final... rodeado de "la nada" como límite; no es borroso o está desperdiciado, no es algo infinitamente extenso, sino establecido en un espacio definitivo como una fuerza definitiva, y no un espacio que podría estar "vacío" aquí o allí, sino como una fuerza entera, como un juego de fuerzas y como olas de fuerza, al mismo tiempo una y muchas, creciendo en un sitio al mismo tiempo que decrece en otro; un mar de fuerzas fluyendo y corriendo juntas, eternamente cambiando, eternamente inundando, con muchísimos años de recurrencia, con un flujo y reflujo de sus formas; desde las formas más simples hasta alcanzar las más complejas, desde las formas más tonas, más rígidas, frías hacia las más calientes, más turbulentas, las más contradictorias, y después otra vez volviendo a casa a lo más simple, lejos de esta abundancia, fuera del juego de las contradicciones para volver a la alegría de la concordia, todavía afirmándose a sí mismo en esta uniformidad de sus cursos y sus años, bendiciéndose a sí mismo como lo que eternamente vuelve, como un hacerse que no conoce la saciedad, la repugnancia, el cansancio. Este, mi mundo dionisiaco de lo eternamente creador, eternamente destructor, este mundo misterioso de voluptuoso deleite doble, mi "más allá del bien y del mal", sin objetivo, a menos que la alegría de círculo sea un objetivo en sí misma, sin voluntad, a menos que un anillo sienta buena voluntad hacia sí mismo. ¿Quieres un nombre para este mundo? ¿Una solución para todas las adivinanzas? ¿Una luz para vosotros, también, los hombres más ocultos, más fuertes, más intrépidos, más poderosos? ¡Este mundo es la voluntad de poder y nada más! ¡Y vosotros mismos también sois esta voluntad de poder y nada más!" Nietzsche se encarga de destruir simultáneamente la concepción armónica de la naturaleza y la cultura, comenzando su programa por poner en cuestión el modelo de equilibrio cultural que complementaba el equilibrio natural de Humboldt: el del clasicismo griego, redescrito ahora como la lucha entre tendencias antagónicas, apolíneas y dionisiacas. Tras esta redescipción vendrá la destrucción del tiempo histórico, el eterno retorno y el nuevo hombre que solo podrá surgir de una destrucción de todo orden heredado. Esta tesis cosmológica ofrece apenas estrategias de supervivencia, pero una de ellas queda claramente formulada en *El Nacimiento de la Tragedia*: "sólo como fenómeno estético se interpreta y justifica la existencia humana y el mundo".

Gauguin y el círculo de Pont-Aven desde 1886, y especialmente la obra singular de Van Gogh, habían iniciado el camino desde el plenairismo. El artista se pinta a través del paisaje, transfiere al objeto su mundo interior, confiriendo a la deformación subjetiva de forma y color un valor expresivo y simbólico. Los impresionistas seguirán otra vía más analítica y "estructural"; será el estudio científico de la percepción y de los fenómenos naturales lo que, al menos desde Turner -o desde la teoría del color de Goethe-, permita esencializar o "abstraer" el paisaje, mostrar no los efectos de la naturaleza sino la deconstrucción de dichos efectos y su posible recombina-

After this description came the destruction of historical time, the eternal return and the new man that can only surge out of the destruction of all inherited order. This cosmological thesis barely offers survival strategies, but one of them is clearly formulated in "The Birth of Tragedy": "the human existence and the world can only be interpreted and justified as an aesthetic phenomenon".

From 1886 Gauguin and the circle of Pont-Aven, and especially Van Gogh's singular work, had led the way. The artist paints himself through the landscape, he transfers to the object his interior world, bestowing upon subjective deformation of form and colour an expressive and symbolic value. The impressionists would follow a more analytical and "structural" route: the scientific study of perception and the natural phenomena which, at least since Turner -or since Goethe's colour theory-, would make it possible to essentialize or "abstract" landscape, to show not the effects of nature but the deconstruction of such effects and their possible recombination to construct some of the first abstract proposals, like Piet Mondrian's.

Some of the big protagonists of these new ways of understanding landscape would succumb to the need to build a true garden model, like Claude Monet in Giverny, Normandy, where he settled in 1883, leaving his Japanese bridge and his water lily pond immortalized in multiple paintings and series developed until his death in 1926. Beyond autographical data, the case of Giverny shows the intensity with which the artists of the time wanted to build a new look using landscape as a laboratory.

The abolition of the horizon and the immersion into the complex weft of colour, planes, depth, reflection and scale -12 x 2 metres- of the water lily pond, triptych from 1917-1920 would culminate a search that Reinhold Hohl has succinctly described: "Somewhere on the painting is the surface of water on which the leaves of the lilies float, but the pictured space reveals something radically different. It reveals the contemplation of the water's depths in which the sub aquatic plants melt and the reflection of the tree branches on the shore that hang on the water reveals the contemplation of the sky, of the cloud banks tinted in pink and yellow by the light at dawn and twilight that reflect on the water surface and seem to be at the same depth and height. The painting has such dimensions that the observer is placed before the lily pond at a scale of 1:1 and has to turn his head right and left to take on the triptych in its total depth. It is then that some symmetry and conscious composition are perceived. This work is not a painting of impressionist atmosphere but a vision of the world related to the modern scientific study of Nature".

These forms of rewriting the notion of landscape, along with the new scientific theories about the natural environment and the main philosophical tendencies of the time, positivism and nihilism, would have a significant repercussion on architects work as well as the redefining of pictorial aesthetics.

This is the hypothesis that we will try to explain here: in a scientific, cultural and philosophical context in which nature moves away from any aesthetic and contemplative description. The dilettante approximations to nature of enlightened men and British aristocrats, as well as the harmonious conception of pictorial developed by Olmsted, could only seem reactionary manifestations of a time that should be overcome, whether from the primacy of a new scientific description of the world and society (Comte), or from an interiorised acceptance of natural violence as essential phenomenon of life (Nietzsche). But the artistic sensibilities of some people like Le Corbusier, almost secretly, revised some pictorial parameters in their works that progressively would take over their system of projection. The impressionist brotherhood -the other side of modernity- adopted Nietzsche's most dramatic hypothesis and proceeded to work on a dramatic version of abstraction, which understands abstraction as a way to exorcize the menacing character of nature, as W. Worringer had described in 1908 in his text *Empathy and Abstraction*.

Le Corbusier, as a young traveller in search of his cultural identity, thought that he had found the roots of western culture on his journey to the East, coming back ready to undertake an Apollonian enterprise, fusing abstract processes known to him as a purist painter -painter of still lives, the other gender historically related to landscape- with that abstraction of nature that is the machine: a second nature dominated by man and which, according the positivist catechism, was going to introduce him to unlimited progress on Earth produced not by priests or philosophers but by scientists, its "natural" heirs. After this journey and its long and intense consequences, other travels would serve the adjustment of the first hypothesis; in 1928-1929 the journey to South America; in 1930 his first trip to Algeria; in 1935 he went to New York, the city that incarnated the best and the worst, against and from which all his urban models had been created, closing the travelling circle in his encounter with the Rockefeller Center and Central Park. The Journey to Orient, Precisions, The Radiant Villa and When Cathedrals were White would be the traveller's notebooks, the register of his artistic biography.

From 1914 until 1920, Bruno Taut had begun other kinds of cosmological and inner journeys, on the borderline between Humboldt and Nietzsche, which would also produce four books: *The Crown of the City*, *Alpine Architecture*, *The World Constellation* and *The Dissolution of Cities*, also register almost natural notes, of this mental journey from microcosms to the universe, also searching his creative identity.

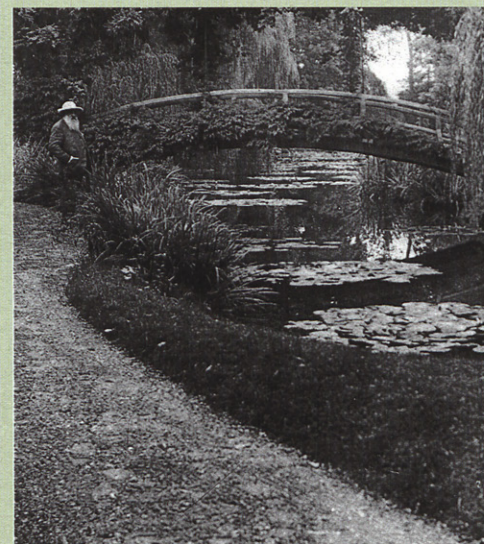
In Le Corbusier there are two different comprehensions of the physical environment that it is necessary to state: as nature and as landscape. One is of scientific order. Nature as carrier of physical laws, to be precise, the scientific laws that have facilitated the birth of machinism. Nature provides with instructions, it is the machine in whose image the industrial-architectonic machine is realized. This is the triumphant vision of his youth, which led to known formulations like "the helium-thermal axis",



"ESTANQUE DE LOS NENÚFARES". CLAUDE MONET. 1917-1920



CLAUDE MONET EN LOS JARDINES DE SU CASA EN GIVERNY, NORMANDIA. 1883.



CLAUDE MONET AL LADO DEL PUENTE JAPONÉS Y LOS NENÚFARES EN GIVERNY. 1883.

ción hasta construir algunas de las primeras propuestas abstractas, como las de Piet Mondrian. Alguno de los grandes protagonistas de estas nuevas formas de entender el paisaje sucumbirá a la necesidad de construirse un verdadero jardín modelo, como Claude Monet en Giverny, Normandía, donde se estableció en 1883, quedando su puente japonés y su estanque de nenúfares immortalizados en múltiples pinturas y series desarrolladas hasta su muerte en 1926. Mas allá de los datos autobiográficos, el caso Giverny muestra la intensidad con la que los artistas de la época ansiaban construir una nueva mirada utilizando el paisaje como laboratorio.

La abolición del horizonte y la inmersión en la compleja trama de efectos de color, planos, profundidad, reflejo y escala –12 x 2 metros– del "estanque de los nenúfares", tríptico de 1917-1920 culminarán una búsqueda que Reinhold Hohl ha descrito sintéticamente: *"En algún lugar del cuadro está la superficie del agua en la que flotan las hojas de los nenúfares, pero el espacio pictórico revela algo radicalmente distinto. Revela la contemplación de la profundidad del agua en la que se funden las plantas subacuáticas y el reflejo de las ramas de los árboles de la orilla que penden sobre el agua; revela la contemplación del cielo, de los bancos de nubes teñidos de rosa y amarillo por la luz del alba y del crepúsculo, que se reflejan en la superficie del agua y parecen encontrarse a la misma profundidad que altura. El cuadro tiene tales dimensiones que el observador se sitúa ante el estanque de los nenúfares a una escala 1:1 y se ve obligado a girar la cabeza a derecha e izquierda para abarcar el tríptico en toda su amplitud. Es entonces cuando se percibe una cierta simetría y la composición consciente. No es esta obra una pintura de ambiente impresionista sino una visión del mundo emparentada con el moderno estudio científico de la Naturaleza"*

Estas formas de redescubrir la noción de paisaje, junto con las nuevas teorías científicas sobre el medio natural y las grandes tendencias filosóficas de la época, positivismo y nihilismo, tendrán repercusiones significativas tanto en el trabajo de los arquitectos como en la redefinición de las estéticas pintorescas.

Esta es la hipótesis que aquí intentaremos desarrollar: en un contexto científico, cultural y filosófico en el que la naturaleza se aleja de cualquier descripción estática y contemplativa, las diletantes aproximaciones a la naturaleza de ilustrados y aristócratas ingleses, al igual que la armónica concepción del pintoresco desarrollada por Olmsted, no podían parecer sino manifestaciones retrógradas de un tiempo que debía ser superado, fuese desde la primacía de una redescubierta científica del mundo y la sociedad (Comte), fuese desde una aceptación interiorizada de la violencia natural como fenómeno esencial de la vida (Nietzsche). Pero las sensibilidades plásticas de algunos como Le Corbusier, de forma casi secreta, revisarán algunos parámetros pintoresquistas en su trabajo que progresivamente irán apoderándose de su sistema proyectual. La hermandad expresionista –la otra cara de la modernidad– adoptará las hipótesis más dramáticas de Nietzsche y procederá a trabajar sobre una versión dramática de la abstracción, aquella que entiende la abstracción como una forma de exorcizar el carácter amenazador de la naturaleza, al modo que W. Worringer había descrito en su texto de 1908, *Empatía y Abstracción*.

Le Corbusier, convertido en un joven viajero en búsqueda de su identidad cultural, creará encontrar en su viaje a Oriente de 1911 las raíces de la cultura occidental, volviendo de él dispuesto a emprender una empresa apolínea, fundir los procesos de abstracción que él conoce

como pintor purista –pintor de naturalezas muertas, ese otro género históricamente emparentado al del paisaje– con esa abstracción de la naturaleza que es la máquina: una segunda naturaleza dominada por el hombre y que, según el catecismo positivista, iba a conducirle a un progreso ilimitado en la Tierra, producido ya no por los sacerdotes ni por los filósofos, sino por los científicos, sus herederos "naturales". Tras este viaje y sus largas e intensas secuelas, otros viajes servirán al ajuste de las hipótesis primeras; en 1928-1929 el viaje a Sudamérica; en 1930 el primer viaje a Argel; en 1935 el viaje a Nueva York, la ciudad que encarnaba lo mejor y lo peor, contra y desde la que todos sus modelos urbanos habían sido ideados, cerrando el círculo viajero en su encuentro con el Rockefeller Center y Central Park. *El Viaje de Oriente, Precisiones, La Villa Radiante y Cuando las Catedrales eran Blancas* serán los libros de notas del viajero, el registro de su biografía artística.

Desde 1914 hasta 1920, Bruno Taut había emprendido otros viajes de tipo cosmológico e interior, a caballo entre Humboldt y Nietzsche, que también producirán cuatro libros: *La Corona de la Ciudad, Arquitectura Alpina, El Constructor del Mundo y La Disolución de las Ciudades*, éstos también registros, casi apuntes del natural, de este viaje mental del microcosmos al universo, también a la búsqueda de su identidad creativa.

En Le Corbusier hay dos comprensiones diferentes del medio físico que es necesario puntualizar: como naturaleza y como paisaje. Una es de orden cientifista: la naturaleza como portadora de leyes físicas, precisamente las leyes científicas que han permitido alumbrar el maquinismo. La naturaleza provee de instrucciones, es una máquina a cuya imagen y semejanza se realiza la máquina industrial-arquitectónica. Esta es la visión triunfante en su juventud, la que da lugar a conocidas formulaciones como "el eje heliotérmico", la "ley del meandro", el "lugar de todas las proporciones" etcétera, etcétera. y a esa iluminación fascistoide que tiñe, al menos vistos desde la distancia, sus primeros textos.

La otra aproximación es de corte esteticista; el medio físico ya no es "naturaleza" dotada de leyes sino "paisaje" sujeto a la percepción: cómo se ve lo que se ve, cuáles son sus leyes compositivas, cómo interactúan con las provenientes de la estética maquinista. Ahí, desde los inicios, está presente el Le Corbusier pintor y el artista-arquitecto. Al comienzo de forma tímida; con el tiempo, apoderándose de su visión cientifista del medio físico de una forma totalizadora. Desde esta visión construirá una original síntesis naturaleza-artificio e introducirá en la modernidad una concepción cinestésica, la construcción de una secuencia narrativa a través del movimiento, dejando que estos dos grandes temas pintorescos se apoderasen con el tiempo de sus mecanismos proyectuales. Sin esta dualidad (cientifismo/versus pintoresquismo) en la cabeza, y sin comprender la evolución que sufre en el tiempo, difícilmente podremos entender la compleja relación que la obra de Le Corbusier –y con ella una parte importante de la modernidad– estableció con el medio natural.

Describir su trabajo pormenorizadamente sería una empresa ardua y vana; supondremos en el lector conocimiento amplio de ésta y avanzaremos por pinceladas en la tesis de una infección de la abstracción inicial por el pintoresquismo. La C3MH (Ciudad de 3 Millones de Habitantes 1922) muestra en plenitud una concepción del papel de la naturaleza en la ciudad cuyo modelo más próximo será la Ciudad Industrial de Tony Garnier 1904-1917, pero también la concepción de Olmsted del medio natural como sustituto y referente principal de lo público en la ciu-

the "meander law", the "place of all proportions", etc., etc., and that fascistic illumination that stains, at least seen from the distance, his early texts.

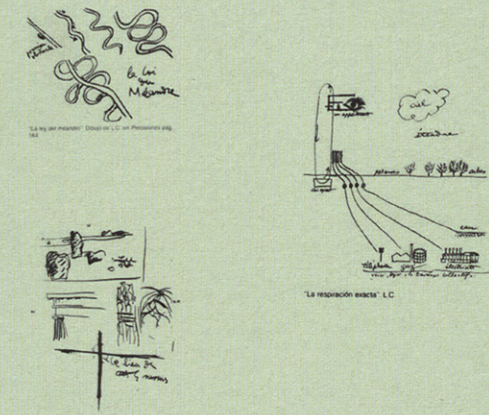
The other approximation is of an aesthetic order, the physical environment is not "nature" equipped with laws but "landscape" subjected to perception: how one sees what is seen, what are its composition laws, how they interact with laws coming from the machinist aesthetic. There, from the beginning, the Le Corbusier artist-architect and painter are present, in a timid way at first, but with time taking over his scientist vision of the physical environment totally. From this vision he constructed an original nature-artifice synthesis and would introduce a kinaesthetic conception, the construction of a narrative sequence through movement, letting these two main pictorial issues take over, with time, his projecting mechanism. Without this duality (scientifism versus pictorial) in our minds, and not understanding the evolution that it underwent with time, we can hardly understand the complex relationship that the work of Le Corbusier –and with it an important part of modernity– established with the natural environment.

To describe his work in detail would be a hard and futile/useless, so we would assume the reader has an ample knowledge of it and we will proceed by brushstrokes on the thesis of an initial infection of abstraction caused by pictorialism. The C3MH (City of 3 Million Inhabitants 1922) shows in its prime a conception of the role of nature

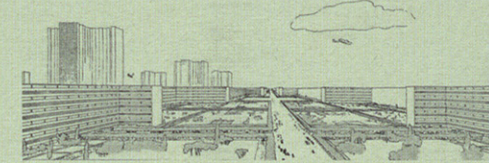
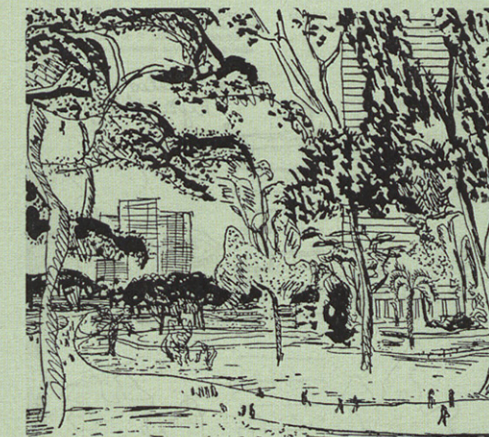
in the city which closest model would be the Industrial City by Tony Garnier, 1904-1917, but also in Olmsted's conception of the natural environment as substitute and main referent of the public in the modern city. The focus is now on the organization of the artificial. The natural environment is the background and not the figure, reserved for individualized pure prisms as an architectonic theme par excellence on his journey to the East, and which are now ready to be produced in series and organized on the image and appearance of assembly lines, as abstract improvement of a reality phenomenologically complex susceptible to being reduced to constant and universal laws.

But it was not "only" this that Le Corbusier learnt in Greece and the Islamic countries. He had travelled with a key book, the original vision of Auguste Choix of Greek architecture in which a revolutionary concept was first formulated, the "grec picturesque". That is, a new conception of spatial organization of Greek architecture based on the recognition of scenographic effects between the subject and the position of architecture, as conscientious consequence of using the paralleling technique. It is this peripatetic, which would infiltrate his machinist fascination following a curious scaling norm: the bigger the scale, the more scientific conception of the physical environment. In other words, the furthest: more "nature", the closest: more "landscape".

An example would be the Green City: just by going under the trees we can admire its



LA LEY DEL MEANDRO, LA RESPIRACIÓN EXACTA, LA LEY DEL NODO. LE CORBUSIER



LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA DE 3 MILLONES DE HABITANTES (CROQUIS A MANO Y DIORAMA)

pictorial value. In the transparencies and bird's eye views that Le Corbusier prepared more carefully it would be the prisms that would irradiate their machinal beauty. But if we only notice the physical milieu, in the spaces, we would discover that in his early landscaping conceptions there is a great affinity with the natural sceneries that Olmsted supported and built, showing a clear acceptance of the pastoral pictorial model, especially in its American version, which had no architectonic and mythological referents. In fact, Le Corbusier shared almost literally the gusto for virginal nature, untouched, that Olmsted had identified with mastery as an aesthetic ideal and later built, through techniques that managed to be invisible to make visible this deceitful aesthetic ideal—a lot more artificial than any of the formal techniques of French gardens, whose presence is obvious and desired. But Le Corbusier believed, probably with ingenuity, that such an effect could be produced by nature itself even if every 300 metres there was a skyscraper with a population of around 50 or 60 thousand people. This impressive idealization of the resistant capacity of nature showed the level of immaturity of young Le Corbusier and backs up those who denounced the architect as being responsible for so many low quality green zones proliferating universally in the modern city. But this must not make us forget two very significant things: if in the transparencies of a bird's eye view we descend to the ground, the Green City contains a clear answer to landscape managing on/in line with the naturalist renovation of pictorial aesthetic developed by Olmsted and his American followers. Equally, the same notion of "Green City" implies a process of multiplication

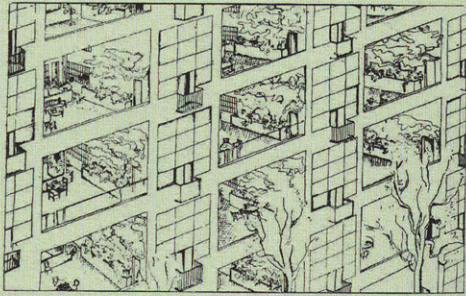
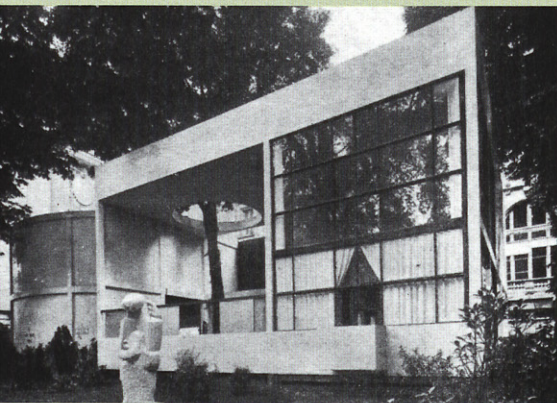


ILUSTRACIÓN DE LOS INMUEBLES-VILLA (1922)



VISTAS DEL EXTERIOR Y EL INTERIOR DEL PABELLÓN ESPRIT NOUVEAU (1925)



and change of scale in relation to the precedent of American public park—Central Park—identical to the process to which the American skyscraper is also subjected—in New York to be precise—that of a change of scale and proliferation. The Green City thus contains only one technical and aesthetic mechanism, equally applied to natural and artificial areas.

If we centre the focus on architectonic types, and not only on the urban environment, we would see how Le Corbusier imposed on them a relationship with nature of an intimacy never tried before (fig. 8). The Houses-Villa (1922) aimed to introduce nature into the habitat through the big terraces and glass windows that projected landscape towards the interior. If this search was not obvious enough, the Esprit Nouveau Pavilion (1925) highlights it in a happy pictorial way by choosing a position for it that made it possible to literally introduce a tree in its terrace. Jean Claude Nicolas Forestier, commenting the exhibition in the Gazette Illustrée des amateurs de jardins, in 1925, told about Le Corbusier's anger when finding some palisades and plantations around his work designed as general gardening of the Exhibition. Not only did he order them to be dismantled but he also insisted on the need for an environment "without apparent order" for his work to have meaning. Its relationship with the natural environment was not casual but an elaborated product of pictorial root, as the window opened to the landscape in the garden of the Lake house reveals (1925), with a character evidently contemplative and pictorial.

For Le Corbusier, in the mid Twenties, that was the relative position adequate for man and nature: while in big scale projects nature appears abstracted—till that delirious paroxysm of orienting a whole metropolis, every one of its buildings towards the sun (La Ville Radieuse, 1930)—, in small scale projects and works, the only ones built then, the relationship was of a sensorial and scenic type, attentive to a contemplative perception, a little static and conventional.

This mode of perception had an undoubted weight but his constant experimentation as a still life painter, much to his liking, which gave him a greater control of the thing painted than the landscape type, by permitting the selection and composition of a set of animated and unanimated objects as a totality. He could, then, build a complete vision of the world, including natural and artificial elements and not just one part. This attention derives in sensitivity towards the decomposition of domestic interiors understood as still lives, tried in the twenties, like the Villa in Garches (1927).

It is not by chance that it was the pictorial landscapers and architects who had introduced the first gestures of decomposition of villas, panoramically framed, in order to obtain a resonance between the composition of the garden with natural materials and the control of the artificial, architecture. At the beginning Le Corbusier tried these landscapes or still lives in the interior of his houses in a first gesture that would

dad moderna. El foco está puesto ahora sobre la organización de lo artificial; el medio natural será fondo y no figura, reservada a los prismas puros individualizados como tema arquitectónico por excelencia en su viaje a Oriente, y que ahora estarán listos para ser producidos en serie y organizados a imagen y semejanza de las cadenas de montaje, como perfeccionamientos abstractos de una realidad fenomenológicamente compleja susceptible de ser reducida a leyes constantes y universales.

Pero no "sólo" era eso lo que había aprendido Le Corbusier en Grecia y en los países islámicos. Él había viajado con un libro clave, la original visión de Auguste Choisy de la arquitectura griega en la que se formuló por primera vez un concepto revolucionario, el "grec picturesque", esto es, una nueva concepción de la organización espacial de la arquitectura griega basada en el reconocimiento de efectos escenográficos entre el movimiento del sujeto y la posición de la arquitectura, como consecuencia consciente del uso de la técnica del paralaje. Y es esa visión peripatética la que irá filtrándose en su fascinación maquinica siguiendo una norma escalar curiosa: cuanto más grande la escala, más científica la concepción del medio físico. Dicho de otra forma, cuanto más lejos, más "naturaleza"; cuanto más cerca, más "paisaje".

Un ejemplo será la Ciudad Verde: sólo al adentrarse bajo los árboles podemos admirar su valor pintoresco; en los dioramas y vistas de pájaro que prepara Le Corbusier con más cuidado serán los prismas quienes irradien su belleza maquinica. Pero si nos fijamos solo en el medio físico, en los vacíos, descubriremos que hay en sus primeras concepciones paisajísticas una gran afinidad con los *natural sceneries* que Olmsted propugnaba y construía, mostrando una nítida aceptación del modelo pintoresco pastoril, especialmente en su reelaboración americana—que lo había despojado de referentes arquitectónicos y mitológicos—. De hecho, Le Corbusier comparte de forma casi literal el gusto por una naturaleza virginal, prácticamente intocada, que con maestría Olmsted había identificado como un ideal estético y construido posteriormente, mediante técnicas que conseguirán permanecer invisibles para hacer visible este engañoso ideal estético—mucho más artificial, por así decirlo, que cualquiera de las técnicas formales del jardín francés, cuya presencia es obvia y deseada—. Pero Le Corbusier, probablemente con ingenuidad, pensaba que tal efecto podía producirlo la naturaleza por sí misma, incluso si cada 300 metros hay un rascacielos con una población en torno a los 50.000/60.000 personas. Esta impresionante idealización de la capacidad resistente de la naturaleza muestra el grado de inmadurez del primer Le Corbusier y avala a aquellos que denuncian al arquitecto como responsable de tantas zonas verdes sin cualidad como han proliferado universalmente en la ciudad moderna. Pero esto no debe hacernos olvidar dos cosas bien significativas: Si descendemos de los dioramas a vista de pájaro hasta el suelo, La Ciudad Verde contiene una clara propuesta de tratamiento paisajístico en línea con la renovación naturalista de la estética pintoresca desarrollada por Olmsted y sus seguidores americanos. Igualmente, la misma noción de "Ciudad Verde" supone un proceso de multiplicación y cambio de escala respecto al precedente del parque público americano—Central Park— idéntico al proceso al que somete también al rascacielos americano—neoyorquino, por ser exactos—: cambio de escala y proliferación. La Ciudad Verde contiene así un único mecanismo técnico y estético, aplicado por igual a las áreas naturales y a las artificiales.

Si centramos el foco en los tipos arquitectónicos, y no solo en el medio urbano, veremos cómo Le Corbusier irá imponiendo en ellos una relación con la naturaleza de una intimidad nunca

take over the space, acquiring a greater tri-dimensionality until it generated that great concept of open plan organization that is the promenade architecturale, a tri-dimensional invasion of pictorial movement in the positivist Cartesian space of reticular isotropy. Everything was shaken and a new kind of beauty opened to experimentation after Ville Savoye (1929), with its reticular piloti, with its elevation and command over the landscape -untouched- and with this possession of the interior by a pictorial procession that made it dynamic and crowned the final and highest point of the composition with an exterior opening that framed and brought out the command over the natural scenery that surrounded the house. The movement and position idealized by the first authors of pictorial aesthetic.

Le Corbusier in his Complete Works, possibly remembering his voyage to the East, explained it with total clarity: "Arab architecture has much to teach us. It is appreciated while on the move, with one's feet; it is while walking, moving from one place to another, that one sees how the arrangements of the architecture develop.... In this house (the Villa Savoye), we are dealing with a true architectural promenade, offering constantly varied, unexpected, sometime astonishing aspects. It is interesting to obtain so much diversity when one has, for example, allowed from the standpoint of construction an absolutely rigorous pattern of posts and beams".

Let's follow the evolution of these ideas. At the end of the Twenties Le Corbusier

started to collect the objects à réaction poétique that he found on the beach or on his walks, fragments of wood, shells and stones whose shape, texture, touch call his creativity in an irrational way. Soon after, on his first trip to Algeria, he became interested in natural sketches of female nudes, slowly but systematically succumbing to a certain erotic of organic forms that would open and make more complex his first machinist interests. The journey to South America (1929) is the moment and place in which the pictorial seized a new scale succumbing to that object à réaction poétique which is Rio de Janeiro Bay seen from a plane piloted by Saint-Exupéry -positivist like him and also an enthusiast of aerial views, which he discovered in his novel Vol de Nuit-. His urban projects will acquire pictorial configurations to the same extent as they had in the interiors. With them he connects architecture with natural support as unitary creations, not subjected to the tense contrast of background-figure but to osmotic resonance, something on which the first plan Obus for Algiers insists (1931), although it is now incorporated into local cultural characters (the Arabic calligraphy on the hills of the Cabilia), as manifestation of an expanded acceptance of the pictorial in his work.

In these new projects of urban scale we find two significant aspects. Similarly to the interior ramp of Villa Savoye, roads or urban motorways would conform a promenade, now built on a territorial scale, which led to the most dramatic point of the scenery (finishing in a catastrophic manner, by the way). And in this osmotic resonance

between topography and architecture another typically pictorial concept appears: the "place", understood as the dominion of a genius loci that tells and dictates what is adequate and what can be done in each place.

The decade of the Thirties was going to be decisive in this process of pictorial infection, which went through different crises. The book La Ville Radieuse (1933) gave account of a growing loss of faith in science added to a loss of hope that technique would solve satisfactorily his ideal of a glass enclosure oriented to the south, whether through his failed proposal of a neutralizing wall -a proposal otherwise visionary- or through other resources of glass technology. The survey directed to scientists -doctors, engineers, biologists-, included in the book, is conclusive: the scientists do not answer. In contrast, the growing articulation of his interests in the organic, added to his frustration with the scientists' answers drove him to a certain cultural pan-Mediterranean idea shared with Albert Camus, and which would substitute in a progressive way the initial machinist ideal, as the analogical sketches of the human body as an organic model of the different systems of Ville Radieuse started to insinuate, and even its figure or general parti now anthropomorphic and not machinist.

The Letter from Athens (elaborated in the 4th CIAM in 1933, edited in 1942) can only be interpreted as a backward step perhaps derived from the individual and artistic, "indescrutable" character that Le Corbusier bestowed into this artistic

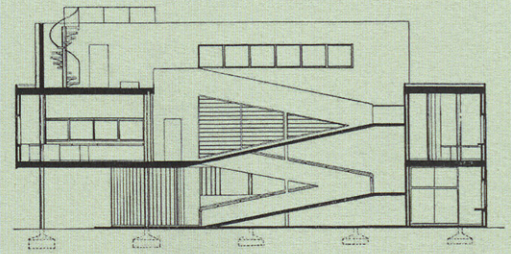
antes ensayada. Los Inmuebles-Villa (1922) tenían por objeto introducir la naturaleza en el habitat mediante las grandes terrazas y vidrieras que lanzaban el paisaje hacia el interior. Por si esta búsqueda no fuera obvia, el pabellón del Esprit Nouveau (1925) lo subraya de forma felizmente pintoresca al elegir una posición para el mismo que permitía introducir literalmente un árbol en su terraza. Jean Claude Nicolas Forestier, al comentar la exposición en la *Gazette Illustrée des amateurs de jardins*, en 1925, relata el enfado de Le Corbusier al encontrarse con unas empalizadas y plantaciones alrededor de su obra diseñadas como parte de la jardinería general de la exposición. No sólo las mandó retirar sino que hizo explícita la necesidad de un entorno "sin orden aparente" para que su obra adquiriese significado. Su relación con el medio natural no era casual sino un producto elaborado de raíz pintoresca, como revelaba también la ventana abierta al paisaje en el jardín de la casa del Lago (1925), de evidente carácter pictórico y contemplativo.

Para Le Corbusier, a mediados de los veinte, ésta era la posición relativa adecuada de hombre y naturaleza: mientras en los proyectos de gran escala la naturaleza aparece abstraída -hasta ese paroxismo delirante de orientar toda una metrópoli, todos y cada uno de sus edificios, hacia el sol (La Ville Radieuse, 1930)-, en los proyectos y obras de pequeña escala, los únicos entonces realizados, la relación era de tipo sensorial y paisajístico, atenta a una percepción contemplativa, un tanto estática y convencional.

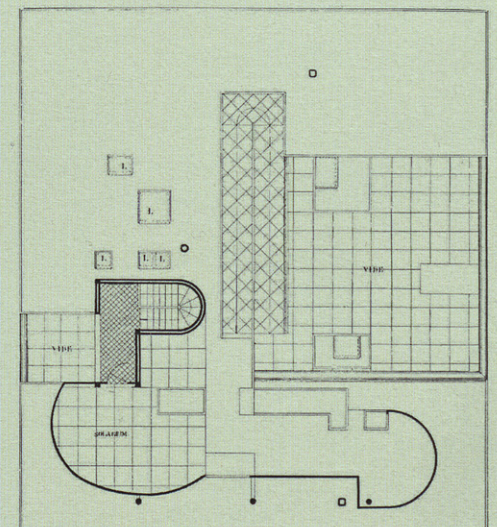
En este modo de percepción tenía indudable peso su constante experimentación plástica como pintor de naturalezas muertas o bodegones, tan de su gusto, que le otorgaban un mayor dominio de la cosa pintada que el género del paisaje, al permitir seleccionar y componer un conjunto de objetos animados e inanimados como una totalidad: podía así construir una visión completa del mundo, incluyendo elementos naturales y artificiales y no solo una parte. Esta atención deriva en una sensibilidad hacia la descomposición de los interiores domésticos entendidos como naturalezas muertas, ensayada en obras de la década de los veinte, como la Villa en Garches (1927).

No es casual que hubieran sido los paisajistas y arquitectos de lo pintoresco los que habían introducido los primeros gestos de descomposición de las villas, enmarcadas escenográficamente, a fin de obtener una resonancia entre la composición del jardín con materiales naturales y el dominio de lo artificial, la arquitectura. Le Corbusier ensayará esos paisajes o bodegones al principio en sus interiores de viviendas en un primer gesto que se irá apoderando del espacio, adquiriendo una mayor tridimensionalidad hasta generar ese gran concepto de organización de la planta libre que es la *promenade architecturale*, invasión tridimensional del movimiento pintoresco en el espacio cartesiano positivista de la isotropía reticular. Todo quedaba sacudido y un nuevo tipo de belleza se abría a la experimentación a partir de Ville Savoye (1929), con sus pilotis reticulares, con su elevación y dominio sobre el paisaje -intocado- y con esa posesión del interior por una procesión pintoresca que lo dinamizaba y se coronaba en el punto final y más alto de la composición con un hueco exterior que enmarcaba y resaltaba el dominio sobre el paisaje natural entonces circundante a la casa: el movimiento y la posición idealizadas por los primeros autores de la estética pintoresca.

Le Corbusier en su *Obra Completa*, posiblemente recordando su viaje a oriente, lo explica con absoluta claridad: "Arab architecture has much to teach us. It is appreciated while on the



SECCIÓN DE LA VILLE SAVOYE (1929)



PLANTA DE LA VILLE SAVOYE (1929)

search. In the Letter from Athens we only find vague calls to the hygienic and sports function of "greenness", to generic social needs for a permanent contact with nature, a call for attention to politicians about the need to provide generous spaces for this end. There are no credible green policies because there isn't a manifest aesthetic model that supports them, exactly the opposite of what we find in Olmsted. Still, despite the breakthroughs, architectonic scale remained unscathed by this progressive pictorial infiltration, first in the interiors and later on an urban scale. Still its paradigmatic architectonic types -the collective residential block and the office skyscraper- found resistance to being put into practice in reality (although he had left sketches of both: in Geneva for the Maison Clarté, 1930-1932 and in Rio for the Ministry of Education, 1936), and the scientific still governed architectonic explanations. But its crisis is imminent.

The journey to New York in 1935, the last one we will study here, would be vital. There he found the scale for the skyscraper and in the Rockefeller an implantation model that he would export to Algeria -and which he would give back to his city of origin through the United Nations Building-. He also found Central Park there. Both pieces would be the only ones he would mention and discuss with passion, extolling or criticising them equally in *When Cathedrals were White*. About Olmsted's work he wrote: Central Park is another lesson. See how big hotels and apartment houses

usually open their windows spontaneously there to the favours of space. But Central Park is too big and forms a hole in the middle of the houses. It is a lesson. The park is crossed as No Man's land. The vegetation and above all the space of Central Park should be distributed and multiply in the whole of Manhattan.

In a single phrase Le Corbusier criticised -surely by mistake- the scale of the park, made it his own and composed a new project for the city, multiplying skyscrapers and park in a way that is very familiar to us. His project proposed to extend to the whole of the Manhattan peninsula the two models, the Rockefeller and Central Park, isotropically replicated, thus creating, a new version of his Green City with elements already present in the city.

He believed that with this outline it would be possible to combine picturesque landscape with a commercial city in a tried and tested way and with a realist scale, his ideal outlines in the twenties. But he was wrong again because the distance between skyscrapers chosen by him and maintained till then -300 metres- was proved incapable of generating a fluid and picturesque natural space, which would allow the traffic, the park and the skyscrapers to be independent of the poverty/poorness of public space -crossed by knots of motorways and parking lots- developed for the cruciform skyscraper. And he knew it, because he didn't insist ever again in a replication of

such scale and he focussed on areas with big dramatic dimensions and to place his projects for singular skyscrapers, far from the abstractions and generalizations of the first urban models. The genius loci, the place, became the protagonist in contrast with the universal laws of the beginning of the twenties.

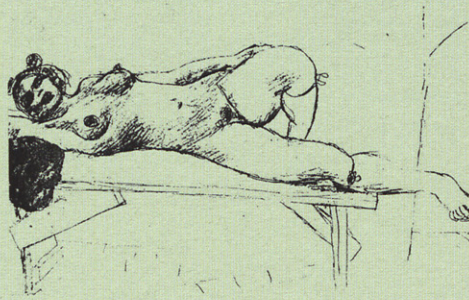
He thought he had found the adequate context and political climate in Algeria for his first big scale experiment and he fought tirelessly to carry it out in the Quartier de la Marine, the great project that is the Obus E in 1939. In Algeria the situation is revealing: the vastness of the Mediterranean and the cape, with the peaks of the Atlas mountains in the background and the Kasbah, are the elements that inform the project, a unique skyscraper. The New Mediterranean Culture that Camus shared with Le Corbusier is in his own words "a form of sun nationalism", a pan-cultural and organising nationalism, a "harmony with the land", also his own words that led him to try the new *brise-soleil* language not as a technical artefact (tried in his first attempts, like the houses in Algeria in 1933) but as an expressive organ, in charge of relating the skyscraper with scale and stimulus from the scenery as well as the sun, transmuted into a language of shadows that Le Corbusier didn't abandon. Materialized in concrete, a material whose plasticity would start a new derivation in Le Corbusier's artistic biography, who found in it the resource that would allow him to translate the pictorial infection that he had experimented in the interiors and in

move, with one's feet; it is while walking, moving from one place to another, that one sees how the arrangements of the architecture develop.... In this house (the Villa Savoye), we are dealing with a true architectural promenade, offering constantly varied, unexpected, sometime astonishing aspects. It is interesting to obtain so much diversity when one has, for example, allowed from the standpoint of construction an absolutely rigorous pattern of posts and beams".

Sigamos la evolución de estas ideas. A finales de los veinte Le Corbusier comienza a coleccionar los *objets à réaction poétique* que encuentra en la playa o en sus paseos, fragmentos de troncos, conchas y piedras cuyas formas, textura, tacto llaman a su creatividad de forma irracional. Y pronto, en su primer viaje a Argel, comenzará a interesarse por el apunte del natural de los desnudos femeninos, sucumbiendo lenta pero sistemáticamente a un cierto erotismo de las formas orgánicas que abrirán y harán más complejos sus primeros intereses maquinistas. El viaje a Sudamérica (1929) es el momento y lugar en el que lo pintoresco se apodera de una nueva escala sucumbiendo a ese *objet à réaction poétique* que es la bahía de Río de Janeiro contemplada desde un avión pilotado por Saint-Exupéry -como él positivista y como él apasionado de esas visiones aéreas, que describirá en su novela *Vol de Nuit*-. Sus proyectos urbanos pasarán a adquirir configuraciones pintorescas en parte similares a las que ya habían adquirido los interiores. Con ellas pone en diálogo arquitectura y soporte natural como creaciones unitarias, no sometidas al tenso contraste fondo-figura sino en resonancia osmótica, algo en lo que obviamente insiste el primer plan Obus para Argel (1931), si bien ahora incorporando caracteres culturales locales (la caligrafía árabe sobre las colinas de la Cabilia), como manifestación de una expandida aceptación de lo pintoresco en su trabajo.

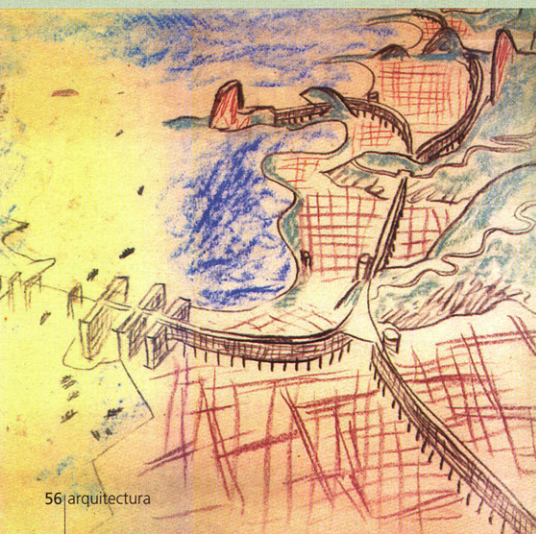
En estos nuevos proyectos de escala urbana encontraremos dos aspectos significativos: al igual que la rampa interior de Villa Savoye, las carreteras o autopistas urbanas pasarán a conformar una promenade, construida ahora a escala territorial, que conducirá hacia el punto más dramático del paisaje (terminando de forma bastante catastrófica, por cierto). Y hará su aparición en esa resonancia osmótica entre topografía y arquitectura otro concepto típicamente pintoresco: el "lugar", entendido como el dominio de un *genius loci* que nos habla y dicta qué es adecuado y qué puede hacerse en cada sitio.

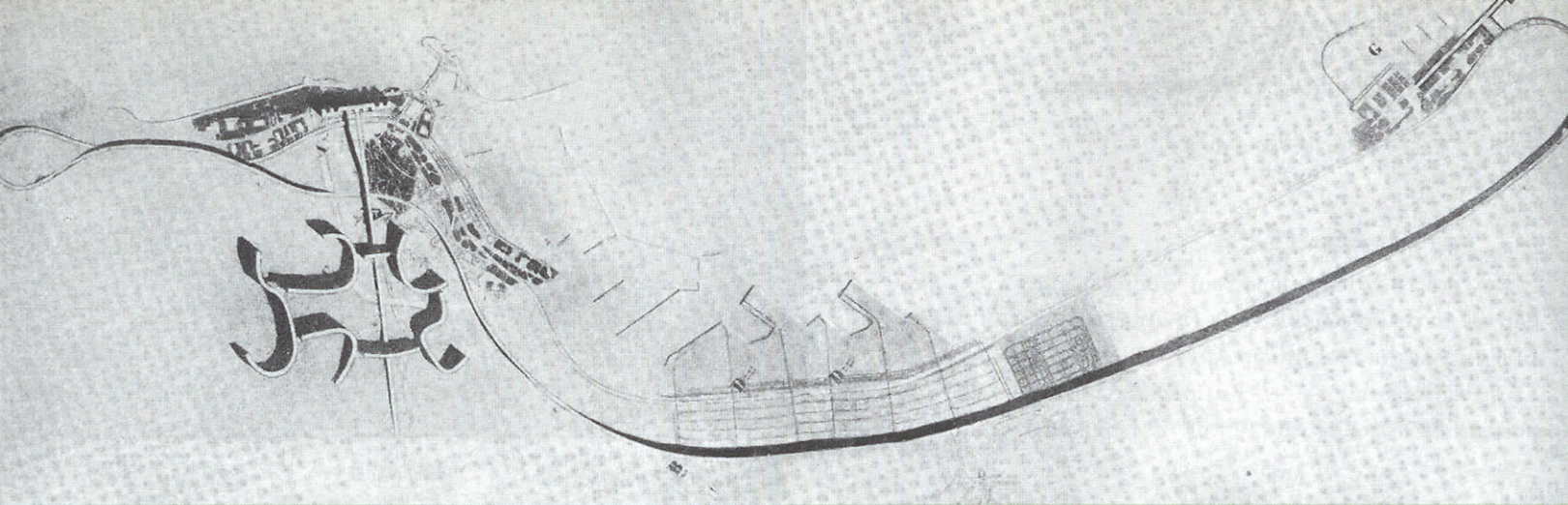
La década de los treinta será decisiva en este proceso de infección pintoresca, que atraviesa distintas crisis. El libro *La Ville Radieuse* (1933) dará cumplida cuenta de una pérdida creciente de fe en la ciencia unida a una pérdida de esperanza en que la técnica solucionara satisfactoriamente su ideal de un cerramiento de vidrio orientado al sur, sea a través de su fracasada propuesta de muro neutralizante -una propuesta por otra parte visionaria- o sea a través de otros recursos de la tecnología del vidrio. La encuesta dirigida a los científicos -médicos, ingenieros, biólogos-, incluida en el libro, es concluyente: los científicos no responden. En contraste, la creciente articulación de sus intereses por lo orgánico, unida a su frustración por las respuestas científicas le conduce a un cierto panmediterraneismo cultural que comparte con Albert Camus, y que comenzará a sustituir de forma progresiva al ideal maquinista inicial, como comienzan a insinuar los esquemas analógicos del cuerpo humano como modelo orgánico de los distintos sistemas de



DESNUDO FEMENINO HECHO POR EL MISMO LE CORBUSIER

VISTA DE RÍO DE JANEIRO





PLAN OBUS PARA ARGEL (1931)

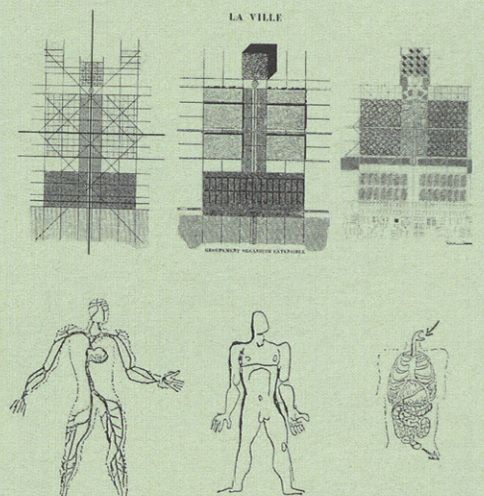
la Ville Radieuse, e incluso su figura o partí general, ahora antropomórfico y ya no maquínico.

La Carta de Atenas (elaborada en el 4º CIAM en 1933, editada en 1942) sólo puede interpretarse como un retroceso, quizás derivado del carácter individual y artístico, "indecible", que a esta búsqueda plástica le otorgaba Le Corbusier. En la *Carta de Atenas* sólo encontramos vagas llamadas a las funciones higiénicas y deportivas del "verde", a genéricas necesidades sociales de un contacto permanente con la naturaleza, a una llamada de atención a los políticos sobre la necesidad de proveer generosos espacios a este fin. No hay en ella políticas del verde creíbles porque no hay un modelo estético manifiesto que las de soporte, exactamente lo contrario que hemos encontrado en Olmsted. Todavía, a pesar de los avances, la escala arquitectónica permanecía en gran medida indemne a esta progresiva infiltración pintoresca, primero de los interiores, después de la escala urbana. Todavía sus tipos arquitectónicos paradigmáticos - el bloque colectivo residencial y el rascacielos de oficinas- encontraban resistencia a ser experimentados en la realidad (aunque esbozos de ambos había dejado en Ginebra, la *Maison Clarté*, 1930-1932 y, en Río, el *Ministerio de Educación*, 1936), y todavía el lenguaje cientifista rige las explicaciones arquitectónicas. Pero su crisis es inminente.

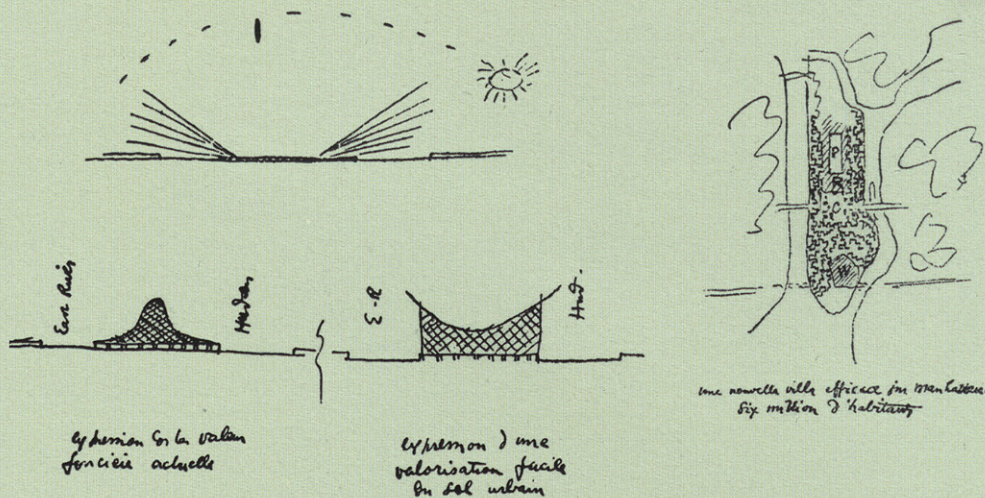
El viaje a Nueva York de 1935, el último que estudiamos aquí, será clave. Allí encuentra la escala del rascacielos y un modelo de implantación en el Rockefeller que exportará a Argel -y que más tarde devolverá a su ciudad de origen a través del edificio de las Naciones Unidas-. Allí se encuentra también con Central Park. Ambas piezas serán las únicas que nombrará y discutirá con pasión, ensalzándolas y criticándolas por igual, en *Cuando las Catedrales eran Blancas*. De la obra de Olmsted dice: "*Central Park es otra lección. Véase cómo los grandes hoteles y las grandes "apartment-houses" han ido normalmente, espontáneamente, a abrir allí sus ventanas a los favores del espacio. Pero Central Park es demasiado grande y forma un agujero en medio de las casas. Es una lección. Se atraviesa el parque como se cruza la tierra de nadie. La vegetación y sobre todo el espacio de Central Park deberían estar distribuidos y multiplicados en la totalidad de Manhattan.*"

En una sola frase Le Corbusier critica -seguramente de forma errónea- la escala del parque, se apropia de él y compone un nuevo proyecto para la ciudad, multiplicando rascacielos y parque de una forma que nos resulta familiar. Su proyecto propone extender a toda la península de Manhattan los dos modelos, el Rockefeller y Central Park, replicados isotrópamente, creando así con elementos ya presentes en la ciudad una nueva versión de su Ciudad Verde.

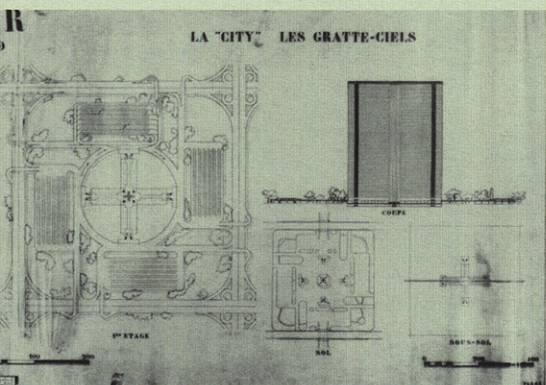
Cree que con este esquema es posible compaginar de forma experimentada y con una escala realista, paisaje pintoresco y ciudad comercial, sus esquemas ideales de los años 20. Pero se equivoca de nuevo, pues la distancia entre rascacielos por él elegida y mantenida hasta entonces -300 metros- se reveló incapaz de generar un espacio natural fluido y pintoresco, que permitiese independizar el tráfico, el parque y el rascacielos como demuestra la pobreza del espacio público -cruzado por nudos de autopista y playas de aparcamiento- desarrollado para el rascacielos cruciforme. Y él lo sabe, porque no volverá a insistir ya más en una replicación de semejante escala y se centrará en áreas de grandes dimensiones y dramatismo para ubicar sus proyectos de rascacielos singulares, ya lejos de las abstracciones y generalizaciones de los primeros modelos urbanos. El *genius loci*, el lugar, pasará a ser protagonista frente a las leyes uni-



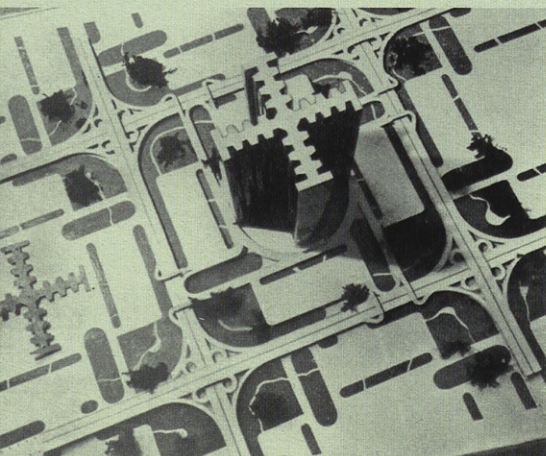
ESQUEMA ANALÓGO DEL CUERPO HUMANO COMO MODELO ORGÁNICO DE LOS SISTEMAS DE LA VILLE RADIEUSE



APUNTES Y PROPUESTA PARA NUEVA YORK (1935)



IMÁGENES DE LA PROPUESTA DEL RASCACIELOS CRUCIFORME



versales de los primeros veinte.

Cree encontrar en Argel el contexto y el clima político adecuados para su primer experimento a gran escala y lucha denodadamente por sacar adelante, en el Quartier de la Marine, ese gran proyecto que es el Obus E, de 1939.

En Argel la situación es reveladora: la vastedad del Mediterráneo y el cabo, con las crestas del Atlas al fondo y la Kasbah, son los elementos que informan el proyecto, un rascacielos único. La "nueva cultura mediterránea" que Camus comparte con Le Corbusier es en sus propias palabras "una forma de nacionalismo del sol", un nacionalismo pancultural y organicista, una "armonía con la tierra", también en sus palabras, que le lleva a ensayar el nuevo lenguaje del *brise-soleil* ya no como el artefacto técnico (ensayado en sus primeras tentativas, como las viviendas en Argel de 1933) sino como órgano expresivo, encargado de poner en relación al rascacielos con la escala y estímulos del paisaje así como con el sol, transmutado en un lenguaje de sombras que Le Corbusier ya no abandonará. Y materializado con hormigón, un material cuyas plasticidad dará pie a una nueva deriva en la biografía artística de Le Corbusier, que encontrará en él el recurso que le permitirá trasladar esa infección pintoresca que había ya experimentado en el interior y en la escala urbana a los procesos completos de constitución del edificio, a la escala del objeto arquitectónico moderno por excelencia: el rascacielos.

Desde sus intereses artísticos como pintor próximo a las tendencias postimpresionistas y desde su fe en el ideal cientifista encarnado en la filosofía positiva y la estética maquinista, su obra y su pensamiento habrán ido deslizándose hacia posiciones que encontrarán en el pintoresquismo orgánico un ideal estético y en el hormigón un material fluido, cuya plasticidad iba a formar parte de su búsqueda arquitectónica tras la segunda guerra mundial. Marsella (1947-1952), Ronchamp (1950-1955), Chandigarh (1950-1965) están anunciados ya al final de los treinta, son pasos de un proceso de culminación y cierre. No tiene sentido extenderse aquí sobre esta obra de madurez pues otros lo han hecho con acierto. En Argel se dan ya todas las condiciones, toda la madurez necesaria, para que, cuando llegue una oportunidad como Chandigarh, Le Corbusier despliegue con maestría y a todas las escalas una cosmogonía completa en la que naturaleza y paisaje dejen de conformar polos opuestos de una misma realidad.

Podríamos resumir la obra de Le Corbusier como un proceso creativo que está inicialmente enfocado a desarrollar las ideas de la abstracción postimpresionista en la arquitectura, encontrando en el bodegón de objetos animados e inanimados un referente estético que filtra el latente pintoresquismo escenográfico de toda su obra primera –latente porque se destina inicialmente a los "fondos"–, y comienza a seducirla hasta desplazar su interés maquinista por otro orgánico y pintoresco que se le superpone. Éste encontrará su primera cristalización en la composición de la planta libre como un juego plástico, o quizás una lucha dramática, entre la abs-

the urban scale to the complete process of constitution of the building, to the scale of the modern architectonic object par excellence: the skyscraper. From his artistic interests as a painter close to post-impressionist tendencies and from his faith in the scientific ideal incarnated in positive philosophy and machinic aesthetic, his work and his thinking slipped towards positions that would find an aesthetic ideal in organic pictorials and in concrete a fluid material, whose plasticity was going to be part of his architectonic search after the second world war. Marseille (1947-1952), Ronchamp (1950-1955), Chandigarh (1950-1965), already announced at the end of the thirties, are steps of a process of culmination and closure. It doesn't make sense to go on here about this mature work because others have already done this properly. In Algeria all the conditions were there, all the necessary maturity, for when a chance like Chandigarh came, Le Corbusier would unfold with mastery and in all scales a complete cosmogony in which nature and landscape stop being opposite poles of the same reality.

We could resume Le Corbusier's work as a creative process that was initially focussed on developing the ideas of post-modernist abstraction in architecture; finding that in animate and inanimate objects there still lives an aesthetic referent that filters the latent scenographic pictoresquism of the whole of his early works -latent because it was initially destined for "backgrounds"-, and it started seducing him till his machinal interest was displaced by an organic and pictorial interest that surpassed

the former. The latter would find its first crystallisation in the composition of open plan as an artistic game, or perhaps a dramatic fight between the abstraction given by reticular isotropy and the expression of promenade architecturale. Promenade that is in itself a genuine and undoubtedly pictorial concept: the walk, now transferred to the interior, thus transformed in a kinetic set of still lives. The appropriation of the different scales of architecture was a process that would demand several decades until it transformed into a totalising proposal. Conceived as personal and "indecible" search, this process would affect only in a tangential way the rules of positivist inspiration he developed during the same period, thus leaving a latent pictorialism as an inheritance to modern orthodoxy for public space that for lack of aesthetic problematic, of attention really, diluted all its potential strength in a rhetorical discourse that time would denounce as one of the endemic weaknesses of modernity, one of the critical fissures with real negative impact.

But is not enough with this thought, which establishes some of the main nexus and ruptures of the pictorial ideal in the modernity. We should probably conclude with a reflection about "the nature of nature" in Le Corbusier, about the value of his proposal of a nature left to its own process of biological succession in the view of the complex relationship of his artistic work with the physical environment, whether understood as nature or as landscape. It is at least questionable to state that this apparent disinterest in the "gardened backgrounds" is simply a mistake. Perhaps it is

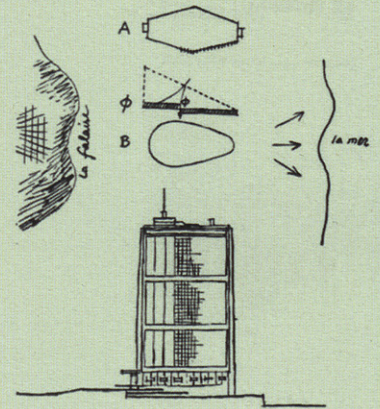
a misunderstanding, then. On the light of the development of landscaping in the present, especially the interest showed by French landscapers, particularly Gilles Clément and his "garden in movement", towards a landscaping that gives to nature and its process of biological succession a cultural value without any other precedent than Le Corbusier's up till now. We could start thinking about it in another way, Clément is to a great extent, and surely to his sorrow, the best defender of Le Corbusier's initial vision, a virginal untouched landscape living along with metropolitan skyscrapers, superimposed in an alliance criticized so many times and nowadays viable and attractive, -almost necessary.

Is it legitimate to ask what would have happened if Le Corbusier had met in the twenties not with Forestier -with whom he shared a good friendship despite so many differences in class, age and culture-, but with Clément, someone with the sensibility and the scientific-biological knowledge that his ideas required? Could we imagine how much the modern pictorial would have advanced if such hypotheses had been real? It has never been convenient to speculate with impossible hypothesis and we won't do it here, but it is worth stopping for a minute to think, simply, to what extent Le Corbusier's ideas, from this perspective, can still be considered reactionary and harmful, or whether they are visionary anticipations of the city and landscape to come.

tracción que otorga la isotropía reticular y la expresión de la *promenade architecturale*, promenade que es en sí misma un concepto genuino e indudablemente pintoresco: el paseo, ahora trasladado al interior, transformado así en un conjunto cinético de naturalezas muertas. La apropiación de las distintas escalas de la arquitectura será un proceso que demandará varias décadas hasta transformarse en una propuesta totalizadora. Concebido como búsqueda personal e "indecible", este proceso, solo de forma tangencial, afectará a la normativa de inspiración positivista que desplegará durante ese mismo periodo, dejando así en herencia a la ortodoxia moderna un pintoresquismo latente para el espacio público que, por falta de problematización estética, de atención en suma, diluye toda su fuerza potencial en un discurso retórico que el tiempo denunciará como una de las debilidades endémicas de la modernidad, una de las fisuras críticas con impacto real más negativo.

Pero no basta con esta reflexión, que establece algunos de los principales nexos y rupturas del ideal pintoresco en la modernidad. Deberíamos seguramente concluir con una reflexión sobre "la naturaleza de la naturaleza" en Le Corbusier, sobre el valor de su propuesta de una naturaleza dejada a sus propios procesos de sucesión biológica, a la vista de la compleja relación que en su obra artística con el medio físico, sea entendido como naturaleza, sea entendido como paisaje, es cuanto menos dudoso afirmar que ese aparente desinterés por los "fondos ajardinados" sea, simplemente, descuido. Quizás se trate de un malentendido entonces. A la luz del desarrollo del paisajismo en el presente, especialmente del interés mostrado por los actuales paisajistas franceses, en particular por Gilles Clément y su "jardín en movimiento", hacia un paisajismo que otorgue a la naturaleza y a sus procesos de sucesión biológica un valor cultural hasta hoy sin otro precedente que el de Le Corbusier. Podríamos comenzar a pensarlo de otro modo: Clément es, en gran medida, y seguramente a su pesar, el mejor valedor de la visión inicial de Le Corbusier, un paisaje virginal intocado conviviendo con los rascacielos metropolitanos, superpuestos en una alianza tantas veces criticada y hoy, seguramente, viable y atractiva, casi necesaria.

¿Es legítimo preguntarse qué hubiera pasado si Le Corbusier se hubiese encontrado en la década de los veinte no con Forestier -a quien le unió, a pesar de tantas diferencias de clase, edad y cultura, una buena amistad- sino a Clément, a alguien con la sensibilidad y los conocimientos científico-biológicos que sus ideas demandaban? ¿Podríamos imaginar cuánto habría avanzado el pintoresquismo moderno si semejante hipótesis hubiese sido realidad? Nunca ha sido conveniente especular con hipótesis imposibles y no lo haremos aquí, pero merece la pena detenerse un minuto a pensar, simplemente, hasta qué punto las ideas de Le Corbusier, desde esta perspectiva, pueden seguir pensándose como retrógradas y perjudiciales, o más bien como visionarias anticipaciones de la ciudad y el paisaje por venir.



IMÁGENES DEL OBUS E (1939)

