



1. Le Corbusier. Oeuvre complète de 1910-1929, pág. 130. Maison Cook. 1926. Alzado.

1. Oeuvre complète 1910-29 p. 130

Es una fachada simétrica, con distintas versiones de lo que es simetría.

Es simétrica por la columna central de la planta baja, que construye físicamente el eje de la fachada y abre a su derecha e izquierda pasos iguales; simétrica también por la fachada plana y por las dos fajas de ventanas corridas. Los recortes del ático confirman, en sus accidentes, la estabilidad de la parte baja y central de la fachada, no alteran su regularidad sino que la vuelven más evidente. Pero también es simétrica según la forma que son simétricos los platillos de una balanza, en ese mismo ático tan irregular. A un lado el muro se ha descarnado, ha perdido materia y enseña su osamenta ortogonal, su estructura de tubo metálico. Al otro lado el muro ha engordado, recibe toda la materia que falta a la derecha y la dispone según la estructura unitaria común a ambos lados: el ángulo recto. Un prisma ortogonal, a la izquierda; una retícula ortogonal, a la derecha. La materia no se crea ni se destruye, se traslada: primer principio de la simetría plástica. Cuando falta de un lado aparece en el otro.

Todavía hay otra pareja de equivalentes en esa fachada, también al modo de las balanzas y también separados por ese fulcro virtual que es la columna central. Dos elementos tienen valores formales y posiciones espaciales equilibradamente opuestas: el balcón y la garita del portero. Un cubo y un cilindro, uno arriba y el otro abajo, uno fuera del plano de fachada, otro dentro. La columna central es el fulcro que separa pero une a la pareja.

No hay duda de que esa columna central es un caso anómalo en los usos arquitectónicos. Lo natural parecen pórticos con número par de columnas, para así corresponder siempre un hueco al eje de simetría, donde va colocado el paso al interior, la puerta. La infracción de Le Corbusier no debe achacarse a rigorismo constructivo: no se trata de utilizar sólo aquellos puntos de apoyo convenientes a la longitud de las jácenas, en la villa Savoye, con unas luces entre columnas

sensiblemente inferiores, volverá a proponer un número impar de columnas, y un pilar central enfrentado a la puerta. Antes de intentar comprender los motivos de Le Corbusier, conviene recibir claramente la impresión que ese pilar puede producir en el visitante. El sitio previsto para el paso está ocupado, bloqueada la entrada. La igualdad de aberturas a derecha e izquierda indetermina el desvío hacia uno u otro lado, la tautología bloquea la opción, impide el tránsito indiferente y se dilata el proceso de entrada a la casa: se vuelve consciente el ingreso al interior.

A corta distancia, cuando la vista del conjunto de la fachada desaparece, substituida por la presencia de la columna cilíndrica, próxima, el envoltorio convexo de la columna ejerce sobre el visitante el mismo efecto que tenía, a media distancia, la superficie convexa de la casa La Roche. Diferencia de distancias de percepción permiten diferencias de tamaño. Lo que se ve de más cerca puede ser más pequeño. Actúan igual ambas sobre la retina. La columna no podía ser de sección cuadrada: en ese caso, hubiera actuado en función centrípeta y estabilizadora; la bolsa de la casa La Roche no podía ser cóncava: en ese caso, hubiera atraído como un embudo al visitante. Ambas deben ser convexas, porque de lo que se trata es de no permitir la atracción del visitante más que en un primer momento: inmediatamente va a advertirse excluido, deslizándose resbalando a derecha o izquierda, optando sin datos por seguir una caída u otra. La atracción del primer momento es substituida por indeterminación, hermetismo. Es difícil entrar.

(En una primera versión de la casa La Roche, la barriga convexa ofrecía, a su derecha e izquierda, bloques de edificación idénticos de tamaño. Sólo en el proyecto definitivo el bloque de la izquierda va a desaparecer, encogiéndose, reducido por último al balcón cúbico que cuelga de la pantalla blanca —y, análogamente a cuanto ocurría en el ático de la casa Cook, todo lo que se ha perdido por un

Journeys on My Counterpane

1. Oeuvre complète 1910-29 p. 130

This is a symmetrical facade, with different versions of symmetry. It is symmetrical on account of the central column of the ground floor, which physically constitutes the axis of the facade and opens up equal extensions to right and left. It is also symmetrical on account of the flat facade and the two bands of continuous windows. The outlines of the attic confirm, by their irregularities, the stability of the lower and central parts of the facade, in that they do not alter its regularity, but rather make it even more evident.

However it is also symmetrical in the same way as the pans of a pair of scales, in this same attic which is so irregular. At one side the wall has been stripped bare; it has lost substance and displays its orthogonal skele-

ton, its structure of metallic tubing. On the other side, the wall has become thicker, receiving all the substance which is missing from the right hand side and distributing it according to the unifying structure common to both sides: the right angle. To the left an orthogonal prism to the right an orthogonal reticule. The material is neither created nor destroyed; it is transposed: the first principle of plastic symmetry. What is lacking at one side appears at the other.

There is yet another pair of equivalences in this facade, also after the model of the scales and also separated by that virtual fulcrum which is the central column. The two elements have formal values and spatial positions which are balanced in opposition: the balcony and the porter's lodge. A cube and a cylinder; one up above and one down below; one outside the plane of the facade, the other within it. The central column is the fulcrum which both separates and unites the pairings.

There is no doubt that the central column is an anomaly in architectonic practice. The natural thing

would seem to be porticos with an even number of columns, so that there is always an empty space which corresponds to the axis of symmetry, where the way in to the interior, the door, is placed. This infringement of Le Corbusier should not be imputed to constructive severity: it is not a question of using only those supports which are appropriate to the length of the girders; - in the Villa Savoye, where the spaces between the columns are considerably smaller, he was again to propose an odd number of columns, and a central pillar in front of the door.

Before we try to understand the motives of Le Corbusier, let us understand clearly the impression which this pillar makes on the visitor. The place where one would expect the entrance to be is filled, the way in is blocked. The equal number of openings to both right and left leaves no clear alternative route to one side or the other. The tautology blocks off the option; it prevents a casual passage inwards protracting the entry process to the house: it makes

lado debe encontrarse en el otro: el espacio que falta del lado izquierdo está de más en el derecho; se encuentra, rebosante, en la caja cúbica del hall, reventando sus límites. Y todavía puede retrotraerse el esquema: ¿acaso la villa Schwob no sale de la misma matriz que la casa La Roche? Ahí todavía la pantalla no es convexa, sino plana, pero la colocación flotante ya es la misma, y la indeterminación de la entrada se presenta en la doble puerta simétrica).

El uso de la columna central no será regular en la arquitectura, pero tiene una aplicación bien concreta: aparece siempre que hay que ritualizar la entrada. De Creta a la Alhambra, la columna central dificulta el paso, no acepta el tránsito indiferente.

Contracción del laberinto, se usa sobre todo en las puertas de los santuarios o de los espacios que se quieren proteger. La iconografía permite rastrear el sentido de esa columna. Hay sellos minoicos que han substituido la columna por la figura de una divinidad —del dueño del interior, en cuyo nombre actúa la columna—, o han duplicado su efecto, superponiendo la divinidad a la columna, flanqueada entonces por una pareja de animales simétricos. El sello es el análogo simbólico de la columna físicamente construida.

Es fácil advertir cómo el paso al continente de los modelos minoicos acentúa su carácter cultural: ya no es necesario construir la columna, basta con representarla. En la puerta de la ciudadela de Tirinto es esa misma columna con animales la que se encuentra, ya no en, sino sobre el dintel de la puerta, ocupando su mismo eje de simetría.

Así, la columna central no es un elemento anómalo o mudamente constructivo, sino que tiene un sentido cultural perfectamente identificable. Tan concreto es su sentido que es precisamente su definición lo que permite esos

cambios de apariencia y colocación respecto a la puerta: de laberinto previo a columna integrada en la puerta, a columna desplazada de la puerta pero ocupando el mismo eje, a columna substituida por su signo, por la figura en cuyo nombre actúa.

Hay una página de *Vers une architecture*, antes publicada, como todo el libro, en *L'Esprit Nouveau*, con una de esas variantes de la columna central, que guarda una analogía sorprendente con la fachada de la casa Cook. Es la página inicial del tercer *rappel à messieurs les architectes*, donde Le Corbusier utiliza una de las ilustraciones del manual de Choisy: una planta y perspectiva de la vista desde los propileos de la acrópolis de Atenas. Desde ahí, una figura vertical —la estatua de Atenas sobre su base— ocupa el eje de simetría del campo visual. A derecha e izquierda de ella, ángulos iguales, caminos iguales. La estatua, un trazo vertical, punteado en planta casi con la misma convención que usa para los ejes, está cumpliendo inequívocamente el papel de la columna central. Los dos ángulos que se forman son iguales de amplitud, pero uno de ellos —el de la derecha— carga con todo el peso de una masa prismática llena: el Partenón, al fondo del escenario, es decir arriba de la página. Al otro lado, a la izquierda de la estatua, asoma una estructura mucho más ligera, una referencia de ejes ortogonales: el Erectheión. Bastaría girar la página del libro, cambiando derecha por izquierda, para obtener un calco de la fachada de la casa Cook; la columna central, el balcón prismático, la barandilla ortogonal: la estatua, el Partenón, el Erectheión.

(Las transiciones de un medio plástico a otro —del plano al volumen, de la pintura a la arquitectura— no son raras en la obra de Le Corbusier. Tanto, que hay que tirar al mar el mito del Le Corbusier de los *volúmenes bajo la luz*, para apreciar en todas sus consecuencias esas corres-

entering the interior a conscious act.

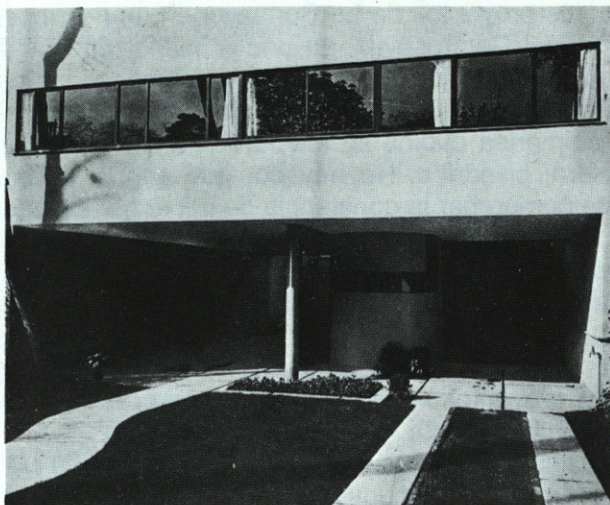
Close up, when the view of the facade as a whole has disappeared, and has been substituted by the presence of the cylindrical column, now near at hand, the convex exterior of the column has the same effect on the visitor as the convex surface of the Maison La Roche had at middle range. The differences of the range of perception allow differences in size. What is seen at closer range can be smaller. Both act in the same way on the retina. The column could not have been square in section: if it had been, it would have assumed a centripetal and stabilizing function; the paunch of the Maison La Roche could not have been concave: if it had been, it would have attracted the visitor like a funnel. Both have to be convex, because what is intended here is that the visitor should not be attracted more than for an initial moment; then he should immediately feel himself excluded, slipping and wavering from right to left, and having to choose, without any evidence, to follow one path or the other. The attraction of the first moment is replaced by indetermi-

nation, by hermeticism. It is difficult to get in. (In a first version of the La Roche house, the convex paunch offered to right and left, blocks of building of identical size. It is only in the final project that the block at the left-hand side disappears, shrinking, reduced in the end to the cubic balcony which hangs from the white screen; - and, in the same way as it occurred the attic of the Maison Cook, everything which has been lost on one side must be found on the other. The space which is lacking on the left is superfluous on the right: it can be found, brimming over, in the cubic box of the hall, exceeding its limits. And the scheme can be back-dated even further: Does the Villa Schwob not come from the same mould as the Maison La Roche? There the screen is not yet convex, but still flat, but the floating placement is already the same, and the irresolution of the entrance is presented in the double symmetrical door). The use of the central column may not be common in architecture, but it has a very concrete application. It always appears when the entrance has to be ritualized. From Crete to the Alhambra, the central

column hinders the entrance, and does not permit a casual passage inwards. A contraction of the labyrinth, it is used above all in the doorways of sanctuaries or of those areas which need to be protected. Iconography allows us to trace the significance of this column. There are Minoan seals which show the column replaced by the figure of a divinity —of the god of the interior, in whose name the column is to act— or which have duplicated the effect by superimposing the divinity on the column, flanked in this case by a pair of symmetrical animals. The seal is the symbolic analogue of the physically constructed column.

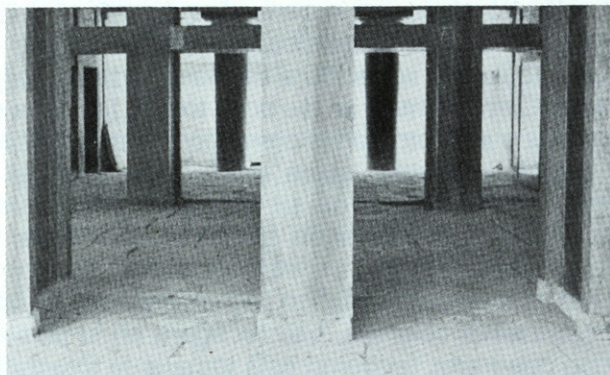
It is easy to see how the passing of the Minoan models to the mainland accentuates their cultural character. It is no longer necessary to construct the column, only to represent it. In the gate of the citadel of Tiryns there is the same column with animals, but now we find it not on, but rather above the lintel of the door, occupying the very axis of its symmetry.

The central column, then, is not an anomalous or silent constructive element, but rather it has a perfectly iden-



2. L.C. Maison Cook. 1926. Acceso

3. Puerta a la sala de las hachas dobles. Palacio de Cnosos



pondencias entre figuras. Una arquitectura existente —la Acrópolis de Atenas—, que da lugar al escenario virtual de la página de una revista, que, a su vez, dará lugar a la fachada de una casa. ¿Acaso ese mismo año no había ampliado Le Corbusier una portada de revista para componer la fachada del pabellón de *L'Esprit Nouveau* —aunque ahí se tratara de una correspondencia más literal? Recientemente, Xavier Monteys ha demostrado cómo es habitual en Le Corbusier usar la planta de un edificio para resolver el alzado interior o la sección de otro, en unas relaciones imposibles de rastrear con levantamientos o visitas a la obra, y que sólo el despiece en maqueta es a veces capaz de revelar. Podemos ya empezar a pensar en un Le Corbusier mucho más próximo a Duchamp. Cuando éste, por ejemplo en sus muestras del metro patrón, disuelve la forma de la obra entre una serie de presencias dislocadas: el instante en que se hizo la prueba, dejando caer el cordel de un metro de largo desde un metro de altura, la señal que recoge el trazo en el suelo, la plantilla que fija esa señal, la reproducción que puede hacerse desde esa plantilla. ¿Dónde queda la forma de la obra? Sólo hay una respuesta: **entre** esos instantes, igual como la imagen de una película no está en ningún fotograma, sino que oscila entre ellos, como oscila entre la Acrópolis, la página y la fachada la arquitectura de la casa Cook.

La columna central de la casa Cook no sólo forma parte de esa tradición colectiva. Inicia también, en la obra de Le Corbusier, la investigación sobre la forma propia de la puerta —una búsqueda que sólo en 1937 llegará a sus objetivos. Hasta entonces, desde la villa Schwob, Le Corbusier se mueve en el terreno de la tradición y los símbolos: o columna central o sus equivalentes, las dobles puertas simétricas, los laberintos —como el que coloca sobre la segunda puerta, la que introduce al cilindro de cristal,

tificable cultural significance. So concrete is this significance that it is precisely its definition which allows these changes of appearance and placement with respect to the door.: From the earlier labyrinth to the column integrated into the door, to the column displaced from the door but occupying the very axis itself, to the column replaced by its significance, by that figure in whose name it acts.

There is a page in *Vers une architecture*, published first, as the whole book was, in *L'Esprit Nouveau*, with one of these variants of the central column, which shows a surprising analogy with the facade of the Maison Cook. It is the first page of the third *rappel a messieurs les architectes*, where Le Corbusier makes use of one of the illustrations from the manual of Choisy, a ground plan and perspective of the view from the propylaeum of the Acropolis in Athens. From there, a vertical figure —the statue of Athena on its base— occupies the axis of symmetry of the visual field. On the right and on the left or her are equal angles, equal routes. The statue, a vertical stroke, marked on the

plan with almost the same convention as is used for the axes, is unmistakably fulfilling the role of the central column. The two angles which are formed are equal in size, but one of them, —the one on the right—, takes on the whole weight of a complete prismatic mass: the Parthenon which is in the background of the scene, that is to say at the top of the page. On the other side, on the left of the statue, there appears a much lighter structure, a reference to orthogonal axis: the Erechtheion.

It is enough to turn over the page of the book, changing right for left, to obtain a tracing of the facade of the Maison Cook: the central column, the prismatic balcony, the orthogonal balustrade: the statue, the Parthenon, the Erechtheion.

(The transitions from one plastic medium to the other —from plan to volume, from painting to architecture— are not unusual in the work of Le Corbusier. So much so, in fact, that we have to throw overboard the myth of the Le Corbusier of the "volumes in the light" to be able to appreciate all the consequences of these corres-

pondences between figures. Architecture already in existence —the Acropolis in Athens— which gives rise in effect to the scene of the page of a magazine, which in turn gives rise to the facade of a house.

Was it not in this same year that Le Corbusier had enlarged the cover of a review to compose the facade of the pavilion of *L'Esprit Nouveau* — although there the correspondence in question was more literal? Recently Xavier Monteys has demonstrated how it was habitual for Le Corbusier to use the ground plan of a building to resolve the interior elevation or section of another, in relationships which are impossible to trace through elevations or visits to the site, and which only the building of a scale model can at times reveal. We can already begin to think of Le Corbusier as being much closer to Duchamp, when the latter, as for example in his models of the Standard Metre, dissolves the form of the work in a series of dislocated presences: the moment at which the test was carried out, letting fall a rope a metre in length from the height of a metre, the mark which the line makes on the ground,

del palacio del Ejército de Salvación: un laberinto invisible a todo aquel que entra, por estar sobre su cabeza, en el exterior, y por ello más efectivo.

En 1937, en el pabellón de los Nuevos Tiempos, Le Corbusier propone la forma arquitectónica de la puerta. La cuestión es, ¿cómo debe abrir la puerta a un santuario, a un lugar reverenciado, importante? ¿Hacia dentro o hacia fuera?

Si hacia dentro, eso supone una intromisión del neófito, que penetra, con demasiada seguridad, casi con arrogancia, a hacerse con lo que ahí se guarda: cuando él decide, entra. Si hacia fuera, eso supone pasividad en el neófito, quietismo: sólo puede esperar, fuera, que lo que haya dentro se le revele y salga. Ninguna de ambas respuestas es, por sí sola, satisfactoria; ambas llevan a un debate hermenéutico sin salida. Sólo una puerta que abriera simultáneamente hacia dentro y hacia fuera plantearía correctamente la relación. Eso es una puerta pivotante sobre su eje central: la puerta que, desde 1937, colocará Le Corbusier siempre que se trate de una entrada ritual.

La columna de la casa Cook —eje inmóvil de lo que será la puerta giratoria, envuelta no en las placas ligeras de la hoja sino en el espacio vacío, deslizante por la perspectiva al paso del visitante— abre ese período de invención.

Con todo, la columna no es sino una pieza secundaria de la fachada, una pausa que relaciona a los verdaderos protagonistas: el balcón y la garita, el cubo y el cilindro.

También ellos son figuras que aparecen a menudo en la obra de Le Corbusier. En el pabellón de *L'Esprit Nouveau*, en el palacio del Ejército de Salvación, en la tumba de su mujer, en la embajada de Francia en Brasilia —para citar los casos más evidentes y de cronología opuesta. Pero también en situaciones más disimuladas, a escalas reducidas, a veces incluso anecdóticas, en prácticamente

todos los proyectos de Le Corbusier. En una perspectiva interior del Centrosoyuz, en primer plano, en el margen inferior del dibujo, una butaca cilíndrica se empareja, casualmente, con una butaca cúbica; en la Weissenhof, una chimenea cúbica se macla con el parapeto de una escalera, cilíndrica. No hay por qué seguir, cualquiera puede comprobar la constancia de la pareja hojeando los ocho tomos y tratando de descubrir en cada caso donde se esconde cada uno. Sólo refiero dos ejemplos, muy significativos de la obsesión de su autor, que habitualmente pasan desapercibidos porque la carga literaria con que se ha recubierto hasta ahora, en los manuales de historia, a ambos proyectos oculta, por lo que parece, su arquitectura. Son la casa La Roche y la villa Savoye.

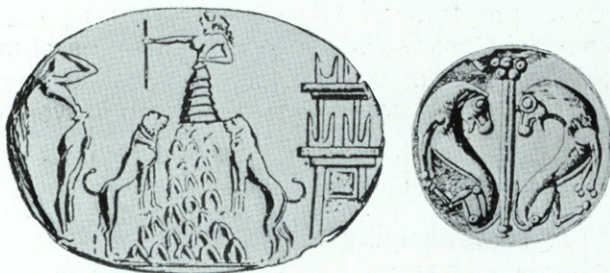
La barriga de la casa La Roche está sostenida por dos pilotes de iguales dimensiones. Uno de sección cuadrada, otro de sección circular. La casa, así, puede leerse como la secuencia de una triple pareja: el balcón cúbico y la superficie cilíndrica, la columna prismática y la columna cilíndrica, y la superficie cilíndrica y el hall cúbico.

El caso de la villa Savoye es todavía más explícito. Desde el exterior, la villa reproduce las posiciones de la casa Cook: cilindro abajo, en la penumbra, percibido al fondo de una hoquedad; prisma arriba, sostenido en el aire. Pero el espectáculo que se recibe al traspasar la puerta es más delirante. Comparemos, en los ocho tomos, la planta de la planta baja y sus fotografías correspondientes: no coinciden. Según la planta, quien entre tiene enfrente dos columnas cilíndricas, la de su derecha sostiene, empujado, un disco de hormigón que sirve de mesilla; a su izquierda, más al fondo, un tabique-biombo semicircular disimula un lavamanos elíptico. Miremos la foto. Ha aparecido una nueva columna, que no figura en la planta, de sección cuadrada; tal como está tomada la fotografía, la

the template which this signal decides, the reproduction which may be made from this template. **Where** is the form of the work? There is only one answer: **in among** these instants, in the same way as the image of a film is not present in any individual frames, but instead oscillates between them, just as there is oscillation between the Acropolis, the page and the facade in the Maison Cook. The central column of the Maison Cook does not only form part of this collective tradition. It was also the start in the work of Le Corbusier of his investigations into the form itself of the door: - a search which would only reach its objectives in 1937. Until then, from the Villa Schwob, Le Corbusier moves within the area of tradition and symbols: either a central column or its equivalents, the double, symmetrical doors, the labyrinths - such as the one which he places above the second door, the one which leads into the glass cylinder of the palace of the Salvation Army: a labyrinth which is invisible to all who enter, because it is above their head, on the outside, and for that reason even more effective.

In 1937, in the pavilion of Nouveaux Temps, Le Corbusier proposes the architectonic form of the door. The question is how the door into a sanctuary, into a revered and important place should open. Inwards or outwards? If it opens inwards, this supposes the entrance of the neophyte, who penetrates, over-confidently, almost arrogantly, to acquire what is kept within: when he decides to, he enters. If it opens outwards, this supposes the passivity of the neophyte, his quietism. He could only wait, outside, until whatever is inside issues forth and reveals itself. Neither of these solutions are, in themselves, satisfactory; both lead to a hermeneutic debate which has no way out. Only a door which could open inwards and outwards simultaneously would represent the relationship correctly. This is a door pivoting on its central axis: the door which, from 1937, Le Corbusier was to use whenever it was a ritual entrance which was in question. The column of the Maison Cook - the immobile axis of

what was to be a revolving door, covered not with light metal sheets, but instead with empty space, slipping away from the approaching visitor, - opens this period of invention. After all, the column is only a secondary piece of the facade; a pause which relates the real protagonists to each other: the balcony and the porter's lodge, the cube and the cylinder. These are also figures which appear frequently in the work of Le Corbusier. In the pavilion of *L'Esprit Nouveau*, in the palace of the Salvation Army, in the tomb of his wife, in the French Embassy in Brasilia - to mention only the evident and chronologically opposed cases. But also in less obvious situations, on a reduced scale, at times even anecdotal, they appear in practically all the projects of Le Corbusier. In an interior perspective of the Centrosoyuz, in the foreground, in the lower margin of the drawing, a cylindrical chair is paired with a cubic one. In the Weissenhof, a cubic chimney contrasts with the parapet of a



4. Sellos minoicos.

5. L.C. Vers une architecture.



columna cilíndrica de la izquierda desaparece, apenas visible tras la columna de la derecha: la pareja de columnas está formada, así, por una columna prismática y una columna cilíndrica. La mesilla circular también se ha transformado; ahora es rectangular. El tabique-biombó no está, pero su lugar y forma lo ocupa su equivalente, una escalera de planta circular —en Le Corbusier, un tabique es intercambiable con una escalera si ambos cumplen la misma función plástica. ¿Y el lavamanos? En un arquitecto funcionalista, el lavamanos debe mantenerse: sólo ha quedado desplazado, en medio del pasillo, y ahora lo acompaña una mesilla rectangular. Hasta cuatro veces se lo ofrece al visitante, sin mover los pies del suelo, el efecto de la pareja primordial: columna cilíndrica y mesilla rectangular, columna cilíndrica y columna prismática, escalera circular y rampa recta, lavamanos elíptico y mesilla rectangular.

Las escenografías de Le Corbusier pueden entenderse reducidas a esa pareja primordial: una figura que proviene del mundo de lo ortogonal, de la geometría regular, de lo escuetamente descarnado, de la línea precisa, el ángulo recto y el plano, y otra figura que llega desde lo sinuoso, desde la materia inconscientemente embrionaria, el bulbo impulsivo.

Cada una de estas presencias tiene, además, su colocación adecuada, la posición que le es propia. Lo ortogonal arriba, levitando en el cielo ingravido de la geometría y la luz. Lo sinuoso abajo, en la penumbra húmeda, arraigado al suelo. En el palacio del Ejército de Salvación, en la casa Cook, en la villa Savoye, incluso en la iglesia de Firminy —donde un púlpito cuadrado surge, levantado por un émbolo, dejando abajo el hueco cilíndrico de un pozo oscuro: la figura cilíndrica aparece ligada a la penumbra cavernosa, al fondo grutesco de los jardines, al calor ger-

stair, which is cylindrical. There is no need to continue, anyone can prove the constancy of the pair by looking through the eight volumes, and trying to discover in each case where each one is hidden. I only refer here to two examples, very significant of the obsession of their creator, which normally pass unnoticed because the literary weight with which both projects have been endowed up to now in the history manuals, has hidden their architecture, or so at least it would seem. They are the Maison La Roche and the Villa Savoye.

The paunch of the Maison La Roche is supported by two pillars of equal dimensions. One is square in section, the other is circular. The house in this way can be read as the result of a triple pairing: the cubic balcony and the cylindrical surface, the prismatic column and the cylindrical column, and the cylindrical surface and the cubic hall.

The case of the Villa Savoye is even more explicit. From the outside the villa reproduces the position of the Maison Cook: below a cylinder, in the penumbra, perceived at the bottom of a hollow: above a prism,

held up in the air. But the spectacle which meets the eye once inside the door is even more bemusing. If we compare, in the eight volumes, the ground plan of the ground floor and the corresponding photographs, we find that they do not coincide. According to the plan, on entering we should be faced with two cylindrical columns; the one on the right supports, embedded in it, a concrete disc which serves as a table; on the left, further back, a semi-circular partition screen conceals an elliptical washbasin. Let us look now at the photo. A new column has appeared, square in section, which does not figure on the plan; from the way the photograph is taken, the cylindrical column at the left disappears, and is barely visible behind the right-hand column. In this way the pair of columns is formed by a prismatic column and a cylindrical column. The circular table has also undergone a transformation; now it is rectangular. The partition-screen is not there, but its place is occupied by its equivalent, a staircase circular in section; - for Le Corbusier a partition wall is interchangeable with a staircase if both fulfil the same plas-

tic function. - And the washbasin? In a functionalist architecture the washbasin should be retained; it has only been displaced, to the middle of the passage, and is now accompanied by a rectangular table. The visitor is offered four opportunities to note the effect of the primordial pair, and this without moving from that spot: cylindrical column and rectangular table; cylindrical column and prismatic column; circular staircase and straight ramp; elliptical washbasin and rectangular table.

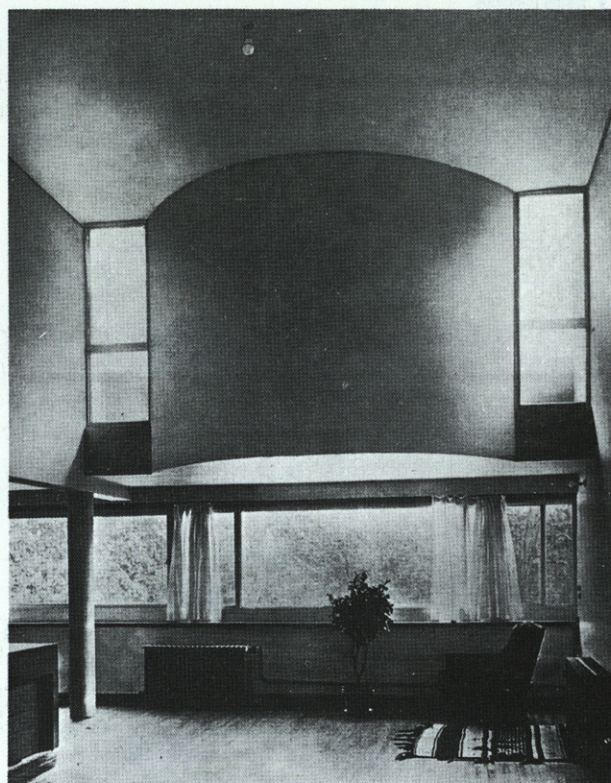
The scenography of Le Corbusier may be understood by reducing it to this primordial pairing: a figure which comes from the world of the orthogonal, of regular geometry, stripped bare, of precise lines, of the right angle and the plane; and the other figure which comes from the sinuous, from unconsciously embryonic material, from the impulsive bulb.

Each one of these presences has, in addition, its appropriate placing, the position which is its own. The orthogonal above, levitating in that weightless sky of geometry and light. Below, the sinuous, in the damp

minativo, ciego y húmedo, que conocen las raíces, las serpientes y las mujeres. Mientras que el cubo está siempre arriba, a plena luz, y pertenece al mundo del rigor lógico, de la razón apolínea, de lo consciente y masculino. Hay un dibujo de Le Corbusier, contemporáneo al proyecto del palacio para el Ejército de Salvación, que casi puede considerarse un alzado metafórico de éste. Su título es *El gimnasta y la bailarina*. A la izquierda un gimnasta —alguien que se mueve con trayectorias exactas, traza-das a tirallíneas, proyectado cada gesto en su cabeza, decidido y calculado antes de efectuarse; a la derecha, una bailarina, —la disipación del movimiento en la continuidad del aire, la entrega inconsciente, irrefrenable, del gesto, el éxtasis, la identificación, por anulación de la consciencia, entre el propio cuerpo y el mundo. No de otra forma se mueven quienes entran al palacio. Giros en ángulo recto en el interior del cubo, cintas ondulantes en el interior del cilindro, siguiendo la línea curva del mostrador. Cuadrado y círculo, hombre y mujer, cielo y tierra, razón e instinto: no importan sus nombres, el mundo de Le Corbusier aparece escindido desde una doble matriz. Su arquitectura parece una reflexión sobre el insuperable desgarramiento que reúne, porque están separados, ambos principios. Sin embargo, esa sería una conclusión demasiado rápida. Ese, es cierto, es el espectáculo que ofrece el mundo para quien mira desde fuera de la arquitectura para quien está al otro lado de la puerta. Lo que se aprende dentro es otra cosa.

El recorrido en el interior de la casa Cook es conocido. Entrar dentro es subir —como en todos los proyectos de Le Corbusier, tanto de una forma literal como figurada. Las posiciones de dormitorios y salas están invertidas, para obtener la continuidad entre las salas y las terrazas. Los dormitorios están, pues, en el primer piso, que debe dejar

6. L.C. Maison Cook 1926. Interior



penumbra, rooted to the ground. In the palace of the Salvation Army, in the Maison Cook in the Villa Savoye, even in the church at Firminy - where a square pulpit emerges, pushed up by an embolus, leaving empty below the cylindrical hole of a dark well: the cylindrical figure seems to be closely related to the cavernous penumbra, to the grotto-like depths of the gardens, to the generative heat, blind and damp known to roots, serpents and women. On the other hand, the cube is always up above, in full light, and belongs to the world of logical precision, of Apollonian reasoning, of the conscious and masculine.

There is a drawing by Le Corbusier, contemporary with the project for the palace of the Salvation Army, which could almost be considered as a metaphorical elevation of it. Its title is *The gymnast and the dancer*. On the left a gymnast - someone who moves in exact trajectories, drawn with a ruler, each gesture projected in his head, decided and calculated before it is executed; on the right, a dancer - the dissipation of move-

ment in the continuity of the air, the unconscious surrender, uncontrollable, of the gesture, the extasis, the identification, as a result of the annulling of the conscience, between the body itself and the world. This is no other than the way in which those who enter the palace are moved. Gyration at right angles in the interior of the cube, undulating streams in the interior of the cylinder, following the curved outline of the counter. Square and circle, man and woman, heaven and earth, reason and instinct: the names are not important; The world of Le Corbusier seems to be severed from a double matrix. His architecture seems like a reflection on the irreconcilable breach which unites, because they are separated, both principles.

This, however, would be an over-rapid conclusion. This certainly is the spectacle it offers to the world which observes from outside the world of architecture, for those who are on the other side of the door. What can be learned from within is a different matter.

The design of the interior of the Maison Cook is well-

known. To go in is to go up —as in all the projects of Le Corbusier— in both a literal and figurative meaning. The position of the bedrooms and living rooms is reversed, to allow the continuity between the living rooms and the terraces. The bedrooms, therefore, are on the first floor and the visitor should disregard these and continue up to the second floor, where the most important space in the house is to be found, the double-height salon which is marked on the outside by the balcony. Here, at the journey's end, the visitor is suddenly faced with a portent, plastic and of great impact an enormous and unexpected convex and cylindrical mass, floating in the air, apparently only supported by a fine sheet of glass: a gigantic piece of a cylinder against the light, which has penetrated into the room, impregnating the interior. This cylinder is nothing other than the prismatic balcony, seen from inside.

At the end of the voyage of initiation, then, prism and cylinder are not separated, but rather form an androgynous structure, a figure which has melted its

atrás el visitante y seguir subiendo, hasta el segundo piso, donde se encuentra el espacio más importante de la casa: el salón a doble altura —señalado, en el exterior, por el balcón. En ese punto final del viaje el visitante está, de pronto, frente a un prodigio plástico impactante: una enorme e inesperada masa convexa, cilíndrica, flota en el aire, sólo sostenida en apariencia por una fina placa de cristal; un gigantesco trozo de cilindro a contraluz, que ha penetrado en la sala embarazando el interior. Ese cilindro no es otra cosa que el balcón prismático, visto desde el interior.

Al final del viaje iniciático, pues, prisma y cilindro no están separados, sino que construyen un andrógino, una figura que ha fundido sus presencias en una nueva unidad. Un prisma que es un cilindro, un círculo cuadrado: en la arquitectura se unen instinto y razón.

Volvamos a visitar la obra de Le Corbusier: en el solárium de la villa Savoye, los tabiques que desde fuera parecen de retranqueo impulsivo, desde dentro se reconocen sostenidos por unos contrafuertes ortogonales —y su desarrollo general continuo lo componen prismas y cilindros. En la escalera de su propia casa, en rue Nungesser-et-Colli, una pastosa masa circular asciende lentamente, se dobla y yergue, hasta configurarse según el trazado exacto de un cuadrado de luz. En la iglesia de Firminy, un envoltorio cubre la transformación de un cuadrado en un círculo. En el parlamento de Chandigarh, un círculo y un cuadrado, separados en planta baja, se unen en una terraza revestida de signos mágicos. En el pabellón de los Tiempos Nuevos, enfrentado a la puerta ritual, al fondo del envoltorio de lona, aguarda entronizada una figura que representa para Le Corbusier la fusión de círculo y cuadrado: un libro abierto —a la derecha, sus páginas forman un plano, un rectángulo; a la izquierda, forman la suave onda de una sinuosoide.

Tal es la propuesta de Le Corbusier: la arquitectura reconstruye la perdida unidad del mundo, reconcilia micro y macrocosmos, instinto y razón. Su posición, por lo demás, no es exclusiva, sino que forma parte de un movimiento más general, ligado a la eclosión del interés por los conocimientos herméticos, alquimistas, primitivos, de la Francia de los años 30, con Duchamp y Bataille, Artaud y Levy-Bruhl —basta repasar los índices de *Cahiers d'Art* o *Minotaure*—, en una de aquellas involuciones contemplativas a las que se entregó lo que fuera el impulso de las vanguardias de la década anterior.

Le Corbusier había llegado a proponer una definición de arquitectura en la que quedaba reconocida su función de nueva síntesis —una definición tan mal leída como mal vista su arquitectura. Había dicho que la arquitectura es un **juego** —es decir, una actividad imprevisible, irregular, que no se establece según leyes—, pero un **juego sabio** —es decir, que puede preverse, del que pueden deducirse ley, orden, estructura interior—; un **juego sabio correcto** —es decir corregido, regido, dominado, abarcable—, pero **magnífico** —es decir, grande, muy grande, descomunal, desbordante, inabarcable, dominador; un **juego sabio, correcto y magnífico, de volúmenes** —es decir, de bultos compactos, de figuras continuas, de masas—, pero **bajo la luz** —es decir, bajo ese principio que escinde cualquier presencia en dos, la parte en luz, la parte en sombra, que corroe, disgrega y disuelve cualquier superficie, en una violenta y agudísima crepitación. Sí, su definición de arquitectura es una secuencia de términos contradictorios, innombrables, que se refiere a algo que no tiene existencia más que en un mundo propio, ajeno al mundo del lenguaje o de la razón. “*La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico, de los volúmenes bajo la luz*”.

presences into a new unity. A prism which is a cylinder, a square circle: in architecture both instinct and reason are united.

Let us return again to the work of Le Corbusier: in the solarium of the Villa Savoye, the partition walls which from outside seem set back on impulse, from inside can be seen to be supported by orthogonal buttresses - and its general, continuous development is composed of prisms and cylinders.

In his own house, in the Rue Nungesser-et-Colli, a malleable circular mass ascends slowly; it folds and rises until it shapes itself according to the exact line of a square of light. In the church at Firminy, a covering achieves the transformation of a square into a circle. In the parliament at Chandigarh, a circle and a square, separated on the ground floor, are united on a terrace floored with magic signs. In the pavilion des Nouveaux Temps, facing the ritual door, at the end of the canvas covering, there is enthroned and waiting, a figure which for Le Corbusier represents the fusion of circle and

square: an open book. On the right its pages form a flat plane, a rectangle; on the left they form the soft curve of a sinuousoid.

This then is the proposition of Le Corbusier: that architecture reconstructs the lost unity of the world, reconciling micro - and macro-cosms, instinct and reason. His position, in other terms is not exclusive, but rather forms part of a more general movement, linked to the eclosion of interest for all that was hermetic, alchemistic, primitive, in the France of the thirties, with Duchamp and Bataille, Artaud and Levy-Bruhl - we need only to look through the index of *Cahiers d'Art* or *Minotaure* - in one of those contemplative involutions to which were given up what had been the impulse of the avant-garde of the previous decade.

Le Corbusier had reached a proposition of a definition of architecture in which this function of a new synthesis is clearly recognised. A definition which was just as badly considered as his architecture. He had said that architecture is a **game** - that is to say an activity which

is unpredictable, irregular, and which is not established by any laws, - but which was a **wise** game, - that is to say which can be forecast, from which can be deduced law, order, internal structure; a wise and **correct** game - that is to say corrected, ruled, tamed, containable, - but also **magnificent** - that is to say great, vast, huge, uncontrollable, dominating; a game which is wise, correct and magnificent, of **volumes** that is to say of compact shapes, of continuous figures, of masses - but in the light - that is to say following that principle which divides any presence in two, which divides it into light and into shade, which corrodes, separates, and dissolves any surface, in a violent and most severe crepitation. Yes, his definition of architecture is a sequence of contradictory terms, uncountable in their numbers, which refer to something which does not exist except in a private world, far removed from the world of language or reason. “*Architecture is a wise game, a correct and magnificent one, of volumes in the light*”.



7. L.C. L'architecture Vivante, primavera-verano 1929 lam. 12. Villa en Garches. Interior de la cocina.

2. L'architecture Vivante, spring-summer 1929, Plate 12

On the kitchen table someone has placed four objects, and then photographed them. They are: a fish, its mouth open; an electric fan; an earthenware jug; a brass oil-jar. In the rarified atmosphere of the kitchen, as yet still unused, this heterogeneous group occupies the table in the foreground, with the same spontaneous theatricality as a troupe of clowns on the stage where they are about to perform. The show is about to begin. Waiting in their respective positions, just for a moment, we see the four of them. Now.

Emblems of water (the fish), air (the fan), earth (the jug), and fire (the metal); are they perhaps there to represent the four primordial elements? In that case, the four elements would not reach the table individually pure, but rather impregnated each one with the presence of the others: an earthenware jug which has needed water, air and fire to mould it, dry it and harden it; a metal which surrounds and guards the vegetable

juice of the earth; a fan whose bare blades serve as an analogy for the soon-to-be-bared fish bones.

We can also imagine that the hand which has placed these four emblems together here has been moved by more facetious motives: the fan will disperse the pungent smell of the fish, ready as it is to receive the trickle of the oil of the last rites and pass on to the heat of the pan; the jug with the wine is already prepared.

These, however, are perhaps not the right ways to find out what the scene means, and to discover the reason why each one is there.

This is the way of *les yeux qui ne voient pas*, those eyes which do not know how to observe, but rather, on seeing something, ask what is really behind it. To ask, for example, what the fish could really signify is equivalent to taking no notice of it, to making it invisible, to supposing that it is only there instead of something else which is absent, and to which it will in some way subreptitiously make an allusion; and that the task of the person who looks at it is to recognise that allusion, and that in the end it is that other thing, which is being alluded to, which is really worth the knowing. And what

2. L'Architecture Vivante, primavera-verano 1929, lam. 12.

Sobre la mesa de la cocina, alguien ha dejado cuatro objetos, que luego fotografía. Son: un pescado boquiabierto, un ventilador eléctrico, una jarra de loza, una aceitera de latón. En el rarificado ambiente de la cocina por estrenar, ese heterogéneo grupo ocupa la mesa en primer plano, con la espontánea aparatosidad de una compañía de cómicos subida al tablado donde desatarán sus piruetas. Va a empezar la representación. Quietos en sus posiciones, sólo por un instante, están los cuatro. Ahora.

Figuraciones del agua (el pescado), del aire (el ventilador), de la tierra (la jarra) y del fuego (el metal), ¿quizás estén ahí en nombre de los cuatro elementos primordiales? En ese caso, los cuatro elementos no llegarían hasta la mesa individualmente puros, sino empapado cada uno por la presencia de los otros: una jarra de barro que ha necesitado agua, aire y fuego para modelarse, secarse y endurecer, un metal que envuelve y guarda el jugo vegetal de la tierra, un ventilador cuyas aspas descarnadas valen de análogo a la previsible raspa del pescado.

También puede pensarse que la mano que ha reunido aquí esos cuatro emblemas se haya movido por una maquinación más chistosa: el ventilador orea el olor ácido del pescado, a punto de recibir un chorrillo de extremaunción de la aceitera y pasar a la plancha; la jarra con el vino ya está preparada.

Sin embargo, esos son malos modos para indagar lo que signifique la escena, para deducir en nombre de qué está cada uno aquí. Así proceden los "*yeux qui ne voient pas*", los ojos que no saben mirar sino que se preguntan, al ver algo, qué es lo que **realmente** hay detrás. Preguntarse, por ejemplo, sobre lo que pueda significar el pescado equivale a desentenderse de él, a volverlo invisible, a suponer que sólo esté ahí en nombre de alguna otra cosa ausente, a la que él, de algún modo, aludiría subrepticamente; que la tarea de quien mira es hacerle reconocer tal alusión, y que, en el fondo, es esa otra cosa aludida lo que vale la

pena conocer. ¿Y si no tuviera que procederse así? ¿Si bastara mirar? Es más: es tan fuerte la carga plástica del grupo, fija tanto la atención la inesperada asamblea de esas cuatro fantasías, que uno tiende a seguir mirándolas un rato más, sólo para comprobar que de verdad se ve lo que se ve.

Lo contrario de unos "*yeux qui ne voient pas*" son unos "*yeux qui voient*": que se limitan a ver, que recogen en su mirada sólo lo que está frente a ellos —pero **todo** lo que está frente a ellos.

A la derecha, el ventilador. Una forma clásica, porque se refiere a una geometría estricta y regular; porque tiene centro, encerrada y distraída de cuanto no sea ella misma; porque no es inerte sino que incorpora en sí el movimiento —y la velocidad, vertiginosa y disolvente para cualquier otra figura, no hace sino reforzar su trazado, concretándolo a pura circunferencia y punto central, y entonces se oye el zumbido de las esferas.

Al fondo, la aceitera. Caricatura nerviosa, quiebro zancudo, garabato de esgrima. Sería igual plana y planchada, como una sombra china o una moneda. Se ofrece de perfil, como punto de vista que caracteriza más resueltamente su figura, como una rúbrica. Cualquier otra posición superpondría las líneas, enmarañaría el dibujo de trazo continuo.

A la izquierda, la jarra. Un bulto sin carácter, un volumen que se ofrece siempre bajo el mismo envoltorio neutro, cilíndrico, se le mire desde donde se le mire. Contagiado por la infinita maleabilidad de los líquidos que contiene, refleja en su superficie blanca el color y el cuadriculado de la mesa que lo sostiene.

Delante, cerrando el corro, el pescado. Un muelle a punto de saltar, una ballesta cargada, un arco combado por el resorte del espinazo, como si tanta ansia no cupiera en tan poca carne, como si un exceso de tensión mantuviera abierta la mandíbula, retenida por una brida.

if we did not have to proceed in this way? What if it were enough just to look? But it is more than that; the plasticity of the group is so heavily charged; the unexpected grouping of these four fantasies catches our attention so much, that we tend to go on looking at them a while longer, if only to prove that we are really seeing what we see.

The opposite of *les yeux qui ne voient pas* are *les yeux qui voient*: those which limit themselves only to looking, which gather into their looking only what is in front of them, — but all that they see in front of them. On the right, the fan. A classical shape, because it refers to a strict and regular geometry; because it has a centre, closed off from and indifferent to everything outside itself; because it is not inert, but rather it incorporates movement into itself — and the speed, vertiginous and dissipating for any other figure, only reinforces its shape, concretising it into pure circumference and central point, and then the humming of the spheres can be heard.

In the background, the oil-jar. A nervous caricature, a long-legged parrying, a fencing feint. It would be just

the same flattened out, like a chinese shadow or a coin. It is seen in profile, this being the point of view which shows up its characteristic shape most distinctly, its individual rubric. Any other position would superpose the lines, and would entangle the drawing, continuous in line as it is.

On the left, the jug. A mere shape, a volume which presents itself to view always wrapped in the same neutrality, cylindrical, from whichever side we look at it. Affected by the contact with the infinite malleability of the liquids it contains, it reflects on its white surface the colour and squareness of the table on which it rests.

In front, completing the circle, the fish. A spring about to snap, a loaded crossbow, a bow bent by the coil of the backbone, as if so much anguish could not be contained in so little flesh, as if an excess of tension were keeping open the jaw, restrained by a bridle.

The counteraction between these four figures, each one opposed to the others, their shapes negatively interrelated, is what catches the attention of the onlooker, and what makes it difficult to detach oneself from the picture, as if from each object there emerged to the

exterior the pole of an electric current and the necessary contact to produce the shock were precisely the gaze of the spectator. It is only when someone looks at them that the four objects make contact with each other, react to each other and discharge their formal opposition.

This kind of objects, able to attract and to fix the gaze of the onlooker, able to come alive under his very eyes and explode from their over-saturation with formal oppositions, were called by Le Corbusier *objects à réaction poétique*, and the emotion which they arouse in the onlooker, when these objects were not fish or electric fans, but volumes, is what he called *architecture*.

Note 1

The stating of the kitchen table in the Villa Stein is not unusual in the work of Le Corbusier. On the contrary, there are many examples of the same arrangement. A reticulate, neutral network above, behind, or in front of which solid shapes or rounded outlines are seen to be in opposition one to another. The most obvious exam-

La oposición entre esas cuatro figuras, cada una contraría a las otras, negativos formales todos entre sí, es lo que prende la atención de la mirada, lo que dificulta desengancharse del cuadro, como si cada objeto saliera al exterior como polo de una corriente eléctrica, y el contacto necesario para producir la descarga fuera, precisamente, la mirada de un espectador. Sólo cuando alguien los mira, los cuatro objetos entran en contacto entre sí, reaccionan unos con otros, descargan su oposición formal. A las cosas de su especie, capaces de atraer y fijar la mirada del espectador, capaces de excitarse ante sus ojos y de estallar por sobresaturación de oposiciones formales, Le Corbusier las llamaba "*objects a réaction poétique*"; y a la emoción que provocaban en el espectador la llamaba, cuando los objetos no eran pescados y ventiladores, sino volúmenes, **arquitectura**.

Nota 1

La escenografía de la mesa de cocina en la villa Stein no es extraña en la obra de Le Corbusier, al contrario: son abundantes los ejemplos de idéntica disposición. Una malla reticular neutra sobre, tras o frente a la cual se perciben opuestos entre sí bultos o trazos rotundos. La repetición más obvia se encuentra en la fotografía de la cocina de la villa Savoye, donde los objetos han quedado reducidos a dos: la silueta quebrada de una cafetera y el bulto carnoso de una barra de pan, cortada. También sería posible suponer que el montaje sobre la mesa tuviera que comprenderse como analogía de la propia villa Stein. El paralelismo formal entre la curva del pescado y el tabique-biombo del comedor o el recorte de la biblioteca sugiere la equivalencia entre los cuatro objetos dispuestos sobre la retícula de la mesa y las grandes piezas cúbicas o cilíndricas, macizas o descarnadas, ortogonales o sinuosas que se encuentran sobre el pavimento cuadrículado de la terraza o, mentalmente, en la retícula virtual que forma la estructura de pilares de la villa: los

queiebro zancudos de la pared al fondo del vestíbulo, la masa envolvente, que no toca el techo, de la escalera en el mismo vestíbulo, la caja prismática de luz del patio interior de la casa, el resorte del comedor, los cilindros opacos y transparentes del solárium, todo eso configura el mismo espectáculo que se encuentra sobre la mesa.

Nota 2

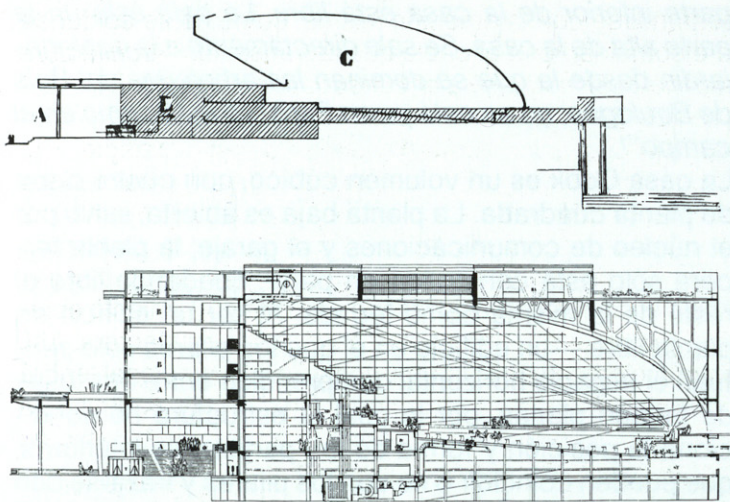
Es conveniente no dejarse atrapar por la lírica mediterránea que ha arrojado a la obra de Le Corbusier y entender claramente en qué consiste su idea de arquitectura, cuál es su material. La arquitectura no está hecha de espacio o piedra, sino de impresiones; no se construye en el suelo, sino en la cabeza del espectador. Para Le Corbusier, explícitamente, la arquitectura no es una presencia plástica objetiva sino una impresión retiniana y sentimental. Lo que ocurre en los sentimientos de quien recorre y mira: eso es arquitectura. Los objetos, las masas, los espacios mirados y recorridos: eso son los disparaderos necesarios para provocar aquella emoción —y no pueden confundirse con la emoción misma, como no se confunde la electricidad con el cable que la transmite. "*Architecture signifie pour moi: agir par construction spirituelle*". Por eso distingue Le Corbusier con tanto cuidado entre algo que, si tiene nombre, puede llamarse **edificio** y lo que es **arquitectura**. Por ejemplo, al dibujar de dos modos distintos una misma sección de la gran sala de asambleas del palacio de la Sociedad de Naciones, cuida diferenciar entre el dibujo que sirve para medir el edificio, para construirlo si se quiere, para describir su comportamiento objetivo, y el dibujo que sirve para aludir a su arquitectura. Ahí, ningún elemento estructural, constructivo, funcional tendrá consistencia; sólo se caracterizan las impresiones que, a su paso, irá recibiendo el espectador, desde el muelle de entrada hasta la terraza frente al lago. Esto no es una interpretación. El mismo Le Corbusier lo ha razonado explícitamente, por ejemplo en la más impor-

ple of this repetition can be found in the photograph of the kitchen of the Villa Savoye, where the objects have been reduced to two, the broken outline of a coffee pot and the fleshy solidity of a loaf of bread, cut open. It would also be possible to suppose that the arrangement on the table is to be understood as an analogy of the Villa Stein itself. The formal parallelism between the curve of the fish and the partition-screen of the dining-room, or the outline of the bookcase, suggests the equivalence drawn between the four objects placed on the reticule of the table and the large pieces - cubic, or cylindrical, solid or stripped bare, orthogonal or sinuous, which are found on the squared paving of the terrace, or, mentally, in the virtual reticule which is formed by the pillars of the villa. The long-legged evasions of the wall at the end of the vestibule, the encircling mass of the staircase, which does not touch the ceiling in the same vestibule, the prismatic box of light which is the interior courtyard of the house, the spring of the dining-room, the opaque, transparent cylinders which are the solarium, all these are a configuration of the same spectacle as we find on the table.

Note 2
One must take care not to be trapped by the mediterranean-style lyricism which has encumbered the work of Le Corbusier, and instead understand clearly what his idea of architecture consists of, and what his material is. Architecture is not made of space or stone, but of impressions; it is not built on the ground, but in the head of the spectator. For Le Corbusier, explicitly, architecture is not an objective plastic presence, but rather a retinal and sentimental impression. It is what occurs in the perceptions of the person who looks at it and sees: that is architecture. The objects, volumes, the spaces seen and looked at: these are the fuses necessary to set off that emotion -and they must not be confused with emotion itself any more than electricity can be confused with the cable which transmits it. "*Architecture signifie pour moi: agir par construction spirituelle*". It is for this reason that Le Corbusier distinguishes with such care between something which, in so far as it has a name may be called **building**, and what is really architecture. For example, when he was drawing in two

different ways the same section of the great assembly hall of the palace of the Society of Nations, he takes care to differentiate between the drawing which serves to measure the building and to construct it if wished, to describe its objective behaviour; and the drawing which serves to allude to its architecture. In the latter, there is no structural, constructive or functional element which has any solidity; what is characterised are only the impressions which the spectator will receive as he passes from the entrance pier to the terrace facing the lake. This is not merely a personal interpretation. Le Corbusier himself has argued thus explicitly, as for example in the most important of his south-american lectures —*Architecture en tout, urbanisme en tout*— where he defines, with all its consequences, the paradoxically immaterial nature of his architecture. It is revealing here to see the obstinacy with he avoids using the substantive **architecture**, preferring always adjectival groups such as: **architectonic impression**, **architectonic disturbance**, **architectonic instant**... To take as examples some quotations from the above-mentioned

tante de sus conferencias sudamericanas —*Architecture en tout, urbanisme en tout*—, donde define con todas sus consecuencias la condición paradójicamente inmaterial de su arquitectura. Ya es reveladora la constancia con la que evita el empleo del sustantivo **arquitectura**, prefiriendo siempre combinaciones adjetivas: “*impresión arquitectónica*”, “*conmoción arquitectónica*”, “*instante arquitectónico*”... Algunas citas de esa conferencia: “*Voy a enseñaros cómo surge la sensación arquitectónica: por reacción a cosas geométricas (...), y así es cómo la sensación arquitectónica sigue actuando incisivamente sobre nuestro espíritu y nuestro corazón, (...), elementos fundamentales de la sensación arquitectónica (...). Este instante arquitectónico dirige nuestras miradas, actúa como un dueño sobre nuestros espíritus, domina, impone, subyuga. Tal es la argumentación de la arquitectura. (...) Y, ¿cómo recibís la conmoción arquitectónica? Por el efecto de las relaciones que percibís*”...



8. L.C. Palacio Sociedad de Naciones en Ginebra. 1927. Secciones.

lecture: “*I am going to show you how the architectonic sensation arises; as a reaction to geometric things (...) and this is how the architectonic sensation continues to act incisively on our spirit and heart, (...), fundamental elements of the architectonic sensation, (...). This architectonic instant directs our way of seeing, acts as an overlord of our spirits; it dominates, imposes on us, it subjugates us. This is the argumentativeness of architecture (...) And how will you receive this architectonic disturbance? Through the effect of the relations which you perceive*”...

We could continue quoting indefinitely. In this lecture, —which forms part of that american lecture tour which allowed Le Corbusier to make a general assessment of all his background up to the end of the twenties, and which was not to be contradicted in his later practice— Le Corbusier was doing none other than applying to his architecture the definition of the work of art formulated from the first issues of the review *L'Esprit Nouveau* by Ozenfant and Jeanneret, when they were still friends, when Le Corbusier was just one of the pseudonyms of Jeanneret, and when they attempted, in

articles such as *Sur la Plastique* or *Le Purisme*, to decide on the aims, the principles and the elements of a work of art.

As they said there “*The work of art is an artificial object which permits the spectator to be placed in the state required by the creator*”. “*The work of art is an artificial, physical object intended to produce subjective reactions*”. The creator is, as a result, the creator of states of mind, not of objects. The material which the creator is seeking to transform and compose is the feeling of the spectator, not nature, stone or space.

The mechanisms by means of which the perception of the object is thought to pass to the emotion move, in their ingenuous materialism, in the world of a Condillac, and in general it is the whole imagination of Le Corbusier which is completely anchored in the sensibility of the French eighteenth century. “*The movements (of the head and eyes in following an object, a line, a painting), modify the tension of the muscles of those organs and the regulation of their blood flow, thus provoking a determinate physical sensation for each primary form*”. From these principles the conclusion was immediately

Podría seguir la cita indefinidamente. En su conferencia —que forma parte de aquel ciclo americano que le permitió a Le Corbusier el balance general de toda su formación hasta finales de los años Veinte, y que no desmentiría su práctica posterior— Le Corbusier no hacía sino aplicar a la arquitectura la definición de obra de arte formulada desde los primeros números de la revista *L'Esprit Nouveau* por Ozenfant y Jeanneret, cuando todavía eran amigos, cuando Le Corbusier sólo era uno entre los pseudónimos de Jeanneret, y cuando trataban de fijar en artículos como *Sur la Plastique* o *Le Purisme*, los objetivos, los principios y los elementos de la obra de arte.

“*La obra de arte*”—decían ahí— *es un objeto artificial que permite colocar al espectador en un estado requerido por el creador*”. “*La obra de arte es un objeto físico artificial destinado a producir reacciones subjetivas*”. El creador es, por tanto, creador de estados de ánimo, no de objetos. La materia que busca transformar y componer el creador es el sentimiento del espectador, no la naturaleza, la piedra o el espacio.

Los mecanismos a través de los cuales se cree pasar de la percepción del objeto a la emoción se mueven, en su ingenuo materialismo, por el mundo de un Condillac y, en general, es toda la imaginación de Le Corbusier la que está anclada, por completo, en la sensibilidad del Setecientos francés: “*los movimientos (de la cabeza y los ojos al reseguir un objeto, una línea, una pintura) modifican la tensión de los músculos de esos órganos y su régimen de flujo sanguíneo, provocando así una sensación física determinada para cada forma primaria*”. Desde esos principios eran inmediata la conclusión de que una misma forma provoca siempre una misma emoción, y de que con combinaciones de formas elementales pueden establecerse infinitas emociones, en todo espectador. “*El cuadro es, físicamente, un sabio aparato de masaje*”.

drawn that the same form would always cause the same emotion, and that with combination of elementary forms infinite emotions could be set up in every spectator. “*The picture is, physically, a knowing massage apparatus*”.