

Jeanneret, *Nature morte du pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1924, FLC 141.



Apunte de diversos objetos en un cuaderno de viaje, FLC W1.3.138.

(FLC 246). Stanislaus von Moos expresa de modo muy gráfico como el cuerpo se intensifica al llegar a manos y pies: «en Le Corbusier, los contornos de las formas humanas tienen tendencia a enredarse en las manos y en los pies»;⁴¹ las mismas manos que aprenden de la forma y los pies que descubren la arquitectura sobre la marcha.

El aprendizaje del tacto tiene en los objetos un punto de referencia. No sólo en los *objets à réaction poétique*, donde las manos suplantán a los elementos naturales que han modelado estos objetos, sino también en aquellos primeros *objets type* puristas:

Notre concept de l'objet est fait de la connaissance totale de cet objet, connaissance acquise à l'expérience de nos sens, connaissance tactile, connaissance de la matière, connaissance de son volume, connaissance de son profil, connaissance de toutes ses propriétés.⁴²

Comparemos este conocimiento geométrico y físico con una referencia a los objetos orgánicos *à réaction poétique*:

Bref l'infinité de témoins parlant langue de nature, caressés de vos mains, scrutés de votre œil, compagnons évocateurs... C'est par eux qu'un contact amical est maintenu entre la nature et nous.⁴³

En los dos casos interviene el aprendizaje de la mano. En el primero, se trata de una mano receptiva que examina el objeto para hacerlo aprehensible; que aspira a un conocimiento objetivo. En el segundo caso, la mano actúa ocupando el lugar de la acción modeladora del agua o del viento hasta hacer suyo el objeto: la mano *modela* el objeto para el conocimiento o, dicho en otras palabras, el conocimiento participa, a partes iguales, del objeto y del sujeto. Bachelard define estas dos formas de conocimiento a través de la mano, con alguna precaución:

Una mano ociosa y acariciadora que recorre líneas bien hechas, que inspecciona un trabajo concluido, puede encantarse con una geometría fácil [...] En el reino de la estética, esta visualización del trabajo concluido conduce naturalmente a la supremacía de la imaginación formal. Por el contrario, la mano trabajadora e imperiosa aprende la dinamogenia esencial de lo real al trabajar una materia que a la vez resiste y cede como una carne amante y rebelde. Acumula así todas las ambivalencias. Una mano que trabaja de este modo necesita la justa mezcla de la tierra y del agua para comprender bien lo que significa una materia capaz de una forma.⁴⁴

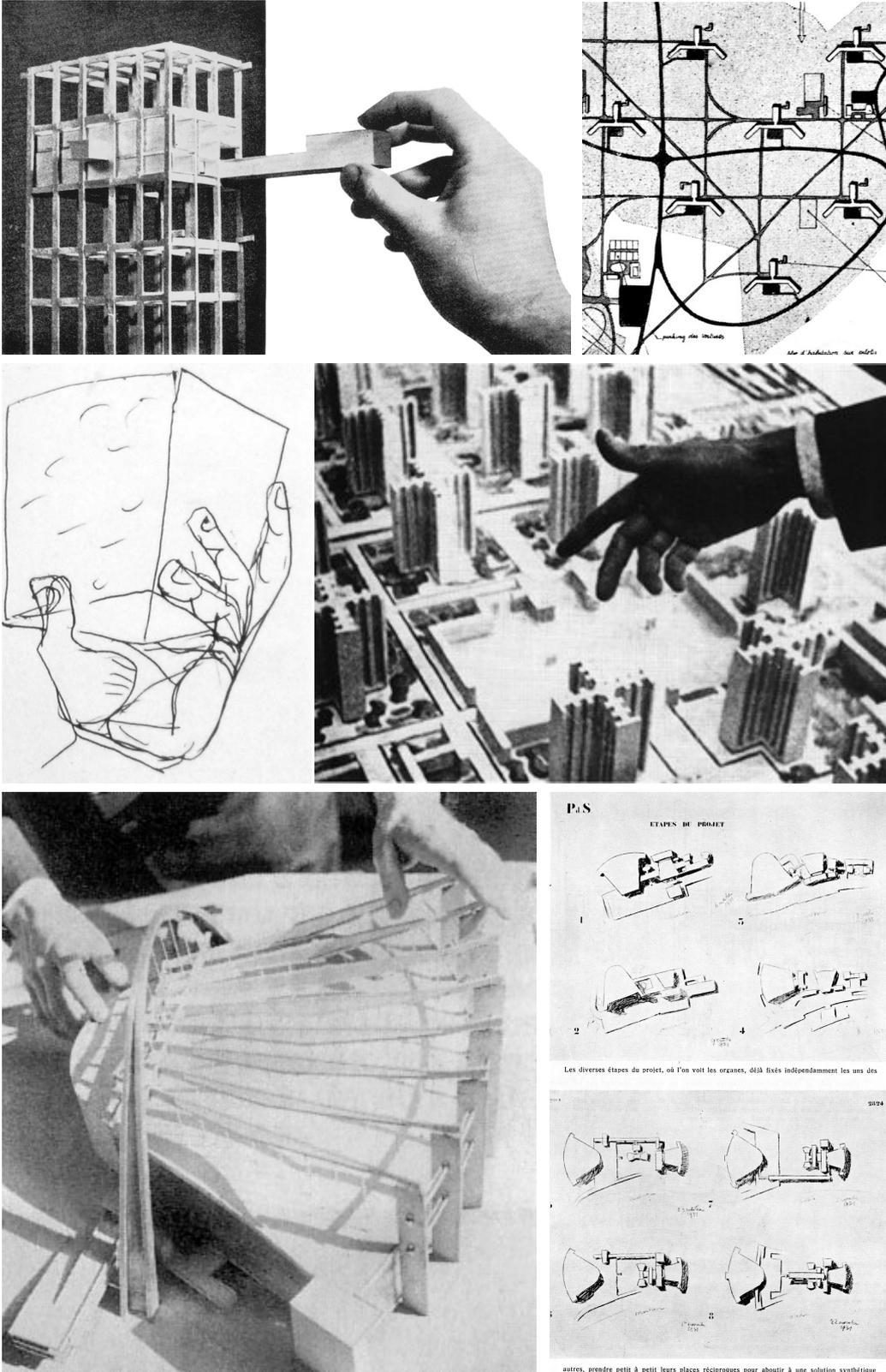
La habilidad formal de Le Corbusier evita que la mano *geométrica* caiga, durante los años de práctica de la pintura purista –que son también los años de la arquitectura sin materia aparente–, en una «geometría fácil» como pronostica Bachelard, aun

⁴¹ Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier*, p.346.

⁴² Ozenfant, Amédée; Jeanneret, Charles-Édouard: "Le Purisme", *L'Esprit Nouveau* núm.4, p.377. Citado en Sancho Osinaga, J. C.: *El Sentido Cubista de Le Corbusier*, p.68.

⁴³ Le Corbusier: "L'architecture", apartado 16, *Entretien*. André Wogenscky, colaborador del *atelier*, recoge esta impresión: «sur sa petite table de travail, dans l'atelier, il a un gros os à mœlle. Souvent il le prend, il le regarde avec les doigts, il le montre». Wogenscky, André: *Les mains de Le Corbusier*. Reedición Colonia, FSB, 2000, p.14.

⁴⁴ Bachelard, Gaston: *op. cit.*, p.26.



Manos manipuladoras. Un apartamento de la Unité, los rascacielos cartesianos en Hellocourt, sosteniendo un cubo en el carnet Nivola II (FLC W1.9.48), el centro del Plan Voisin, la maqueta del palacio de los Soviets y combinaciones de órganos.

cuando será la mano *modeladora* la que asumirá, por su naturaleza, la mediación con el *béton brut*.⁴⁵

La mano que aprende de los *objets type* es también la mano didáctica que muestra como «une nouvelle ville remplace une ancienne ville» –ilustrando el Plan Voisin en las páginas de *La ville Radieuse* (1935)– o que sostiene en alto un rascacielos cruciforme.⁴⁶ La mano actuante que dispone los diversos volúmenes del palacio de los Soviets (1931) sobre la maqueta, como lo ha hecho anteriormente combinando estos mismos *órganos* sobre la mesa de dibujo; una operación deliberadamente manual. Como la mano que introduce uno de los apartamentos dentro la estructura dom-ino de la Unité de Marsella. Las manos mecánicas de los rascacielos cartesianos que avanzan en formación a Hellocourt (1936) hacia el sur, en dirección a la industria, análogamente a como lo hacen los trabajadores que las habitan. La mano referente de la medida del Modulor. Son manos de índole geométrica, dirigidas a la forma; manos que conducen a una arquitectura *manipulada*.

La mano que conoce íntimamente la materia a través de los *objets à réaction poétique* es, por contra, la mano que deja sus huellas efímeras sobre la arena o permanentes sobre el *béton brut*, en forma de relieves. Las manos que se entrelazan en un *mariage des contours*, materializando la imagen de la carne que «simultáneamente resiste y cede». Es también la mano que modela el espíritu de la época, en «New York, forte, fière d'elle-même [...] est comme une main ouverte au-dessus des têtes. Une main ouverte qui cherche à pétrir la substance d'aujourd'hui»,⁴⁷ como lo hará la mano que se sitúa al frente del Capitolio en Chandigarh, el símbolo que Le Corbusier escoge para sintetizar su propio ideario.⁴⁸ Unas manos que amasan, que se hunden en la materia, y que conducen hacia una arquitectura *modelada*.

Una vez iniciado, el proceso modelador se alimenta del interés continuado de Le Corbusier para recoger, conservar y explorar con el tacto los *objets à réaction poétique*, de forma que la relación con el *béton brut* como materia plástica puede devenir tacto renovado con cada obra nueva: un tacto como cualidad visual de la materia. El ojo que recorre el edificio encontrará las cualidades de la luz definiendo los volúmenes, pero ahora se detendrá en la presencia táctil de la superficie de este volumen. Y no nos referimos a un tacto necesariamente real. André Wogenscky lo define afirmando que «quand on regarde son architecture, l'œil la parcourt comme le ferait la main».⁴⁹

⁴⁵ Vincent Scully subraya la relación con el *béton brut* de la mano modeladora: «el hormigón tosco jugó asimismo un papel esencial. Con él surgen otros aspectos de la relación visión – pensamiento. La experiencia es entonces marcadamente táctil. La mente adquiere conocimientos a través el modelado manual de la materia. Huye de la ilusión óptica hacia una 'realidad' física como la de la escultura primitiva». Scully, Vincent: "Le Corbusier, 1922-1965. La vida pública", A&V. *Monografías de Arquitectura y Vivienda* núm.9, p.22.

⁴⁶ La imagen del Plan Voisin se muestra en el documental de Chenal, Pierre: *Architecture d'aujourd'hui*, 1930. El rascacielos es un fotograma de Chenal, Pierre: *Bâtir*, 1930; ambas películas con guión de Chenal y Le Corbusier y música de Albert Jeanneret, producidas para la presentación de la revista *Architecture d'aujourd'hui*.

⁴⁷ Le Corbusier: *Quand les cathédrales étaient blanches*, p.120.

⁴⁸ La genealogía de esta Mano Abierta es larga, si bien su forma definitiva se perfila con ocasión del diseño de una medalla en su honor, en junio de 1950 (FLC W1.1.34 a 38). La mano ocupa el lugar de los volúmenes emergentes del toit-jardin en una sección tipo de la Unité; corona el edificio y, por extensión, su propia obra.

⁴⁹ Wogenscky, André: *op. cit.*, p.66.



Manos modeladoras. Huellas de Le Corbusier en la playa de Long Island (1951); huellas del modulator en béton brut; mural en la casa de E. Gray y G. Badovici en Cap Martin (1938); de nuevo Le Corbusier sosteniendo un hueso recogido en Cap Martin; la mano abierta y la que «garde l'aile», en una ilustración de *Le poème de l'angle droit*.