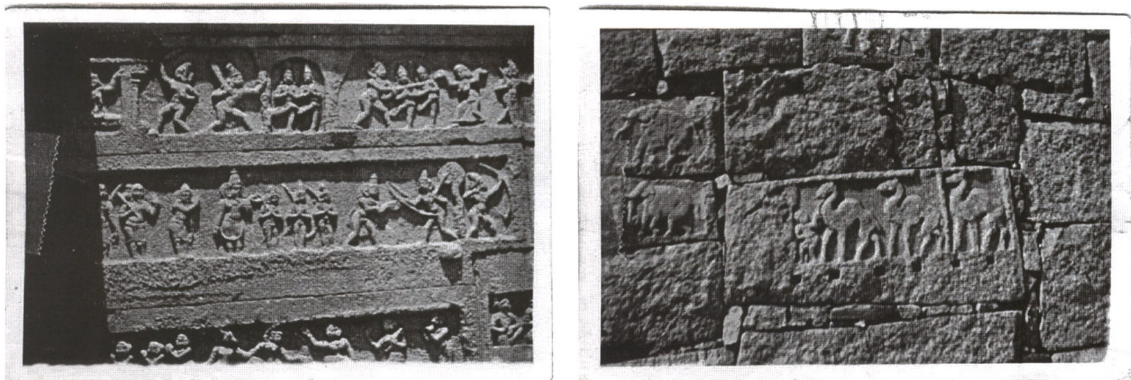


Improntas en los pilares del palacio del Gobernador, noviembre – diciembre 1955, FLC W1.3.411, 417, 424.



Dos fotografías incluidas en el Carnet Nivola II (FLC W1.9.114 (2)). En el reverso de la segunda, Le Corbusier anota «Vijayanagar, 1 mai [?] 56, p[our] G[ouverno]r House = les poteaux».

esfuerzo que Le Corbusier sabe reconocer y valorar,<sup>65</sup> y que perdurará forma de improntas en su superficie.

Por lo que respecta propiamente a los signos, Le Corbusier los irá perfilando durante la novena estancia en Chandigarh, a finales de 1955, agrupándolos en familias que identifiquen cada uno de los dieciséis pilares en cruz:

le poteau des pas, de la famille, des combats, des jeux, des sentences, pilier (de la justice?), du temple, de la musique, du G[ouverneu]r

le pilier des animaux, le pilier du palais, des insectes, des fleurs (d'après moulages populaires) / peindre en rouge, vert, jaune ou quelques empreintes

pilier des 5 rivières = Punjab.<sup>66</sup>

Las huellas, como improntas en el *béton brut*, empiezan por las de pasos de hombres y animales –buey, caballo, perro y un ineludible cuervo–; en parte, una interpretación indirecta de la presencia de la fauna local que sugería el Gobernador.<sup>67</sup> Del mismo modo que dibuja vacas y búfalos cuyos cuernos han servido a la crítica para construir un discurso en torno a los elementos de remate del Capitolio, Le Corbusier también dibuja huellas de estos animales, junto con las suyas propias (FLC W1.3.377 y 383), como impresiones de una presencia que, quizás, por demasiado cotidiana pasa desapercibida:

Au Palais du Gouvernement [...] les grands poteaux sur plan cruciforme recevront de temps à autre, et de manière primesautière des empreintes –signes inattendus et saisissants qui sont, autour de nous, pain quotidien de l'existence, mais qu'on oublie parfaitement d'observer, de relever et de glorifier.<sup>68</sup>

Huellas de pies y manos delatan la cualidad modelada del *béton brut* más que cualquier otro signo impresionado en su superficie. Para una arquitectura *táctil*, en especial, la mano equivale a la señal dejada por esta herramienta primigenia que simbólicamente modela el hormigón.<sup>69</sup> Durante la edificación del Secretariado, Le Corbusier decide ensayar la técnica del relieve en el *béton brut*, prevista para el palacio del Gobernador, y probada con éxito en los muros de la *Unité*. La importancia que le concede queda reflejada en la extensión y la intensidad del relato que transcribe en las páginas de su cuaderno de viaje:<sup>70</sup>

<sup>65</sup> «[Le] Pandit Nerhu [...] fut frappé par la qualité d'esprit qui anime cette entreprise». Conferencia de Le Corbusier en el palacio de la Découverte, París, 18 marzo 1953 (FLC C3.10).

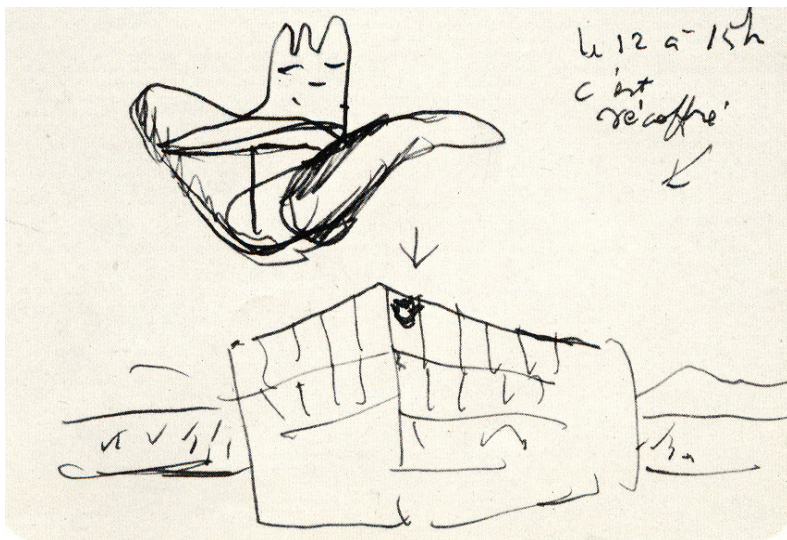
<sup>66</sup> También indica una alternancia del encofrado que subraya la individualidad de los pilares, contrapuesta a la seriación de la retícula: «alterner en quinconce – en parallèle [les] poteaux. Coffrage bois, [coffrage] tôle ou coffrage en contreplaqué pour clouer les motifs et avoir un beau lissé». Todas las notas de noviembre y diciembre de 1955, FLC W1.3.411, 417, 424. Los signos se sistematizarán en seis categorías en el *Carnet Nivola II* (1952-1959).

<sup>67</sup> Le Corbusier reúne los motivos que debían convertirse en relieves en el llamado *Carnet Nivola II*. Incluyen, entre otros, diversos animales, algunos de los cuales modelados a partir de figuras procedentes de Mohenjo Daro (2500-1750 aC, Pakistán), intercalados con motivos pictóricos recurrentes en su obra, mayoritariamente sintetizados en *Le Poème de l'angle droit*.

<sup>68</sup> Le Corbusier: "Le *béton brut*", *Œuvre complète 1952-57*, p.180.

<sup>69</sup> Le Corbusier considerará esta forma de firma para los artifices de la construcción de Chandigarh: «empreintes pour béton: le pied et la main de Nerhu, G<sup>r</sup> Thapar, Varma, L-C, P-J<sup>t</sup> + G<sup>r</sup>», 1956 (FLC W1.3.745).

<sup>70</sup> Esta importancia simbólica que otorga a las improntas perdura más allá del propio palacio. En 1959, cuando ya ha abandonado el proyecto y trabaja en el *Museum of Knowledge*,



Croquis indicando la situación de la mano abierta (FLC W1.3.791) y fotografía del resultado.



FLC L4.3.27.

Le 1 déc 56 on a mis dans le coffrage de tôle du pavillon de l'escalier B6, sur le toit du Secrétariat le moule de bois 'main ouverte' établi par le Sik pour les poteaux du G[overnmen]t H[ouse]. Ceci à titre d'essai, le premier essai ayant été fait il y a trois jours dans un cadre de béton (essai incertain) au sol. Le hasard à joué; le Sik avait reçu plus de 20 dessins des empreintes du Gt H. Il a choisi 'la main ouverte' comme thème d'essai. C'est par suite du mauvais démoulage de l'essai au sol, que ce matin nous avons profité d'un coffrage vertical en instance de coulée, pour situer 'la main ouverte' pour la première fois permanente.

Le 11 déc 56 à 15½ h j'arrive au sommet du Secrétariat. Le vibreur marche à l'extrémité nord derrière escalier sur toit. On coule? Oui - 'la main ouverte' y est? - non! - N. de D.! je la veux! - soyez tranquille on va la faire! - un moment - les 15 ouvriers de bétonnage ont stoppé. Les 5 femmes du béton aussi. Je n'ai pas confiance. Je monte aux échelles, suis au sommet, découvre que tout est coulé et vibré!!! - Alors je déclare vouloir rester jusqu'à terminaison. Je fais enlever le béton. On fait chercher en bas le modèle bois. Le voici. On l'installe. Il est 16¼, il va être 16½. On va couler. On coule. La main ouverte est installée seule, au sommet du Secrétariat le vent souffle. Soleil d'hiver magnifique. Horizon d'Himalaya. Le percement de 2 trous dans la tôle demande ½ heure: les forets sont usés ou cassés!

Il y a 7 types autour de ça! Pourquoi la main ouverte? Je l'ai dessinée pour le Gt H (les poteaux). Il y a 50 différents modèles. Le 'model man' (Sik) chic type l'a choisi entre les autres, l'a sculpté. C'était le premier essai. Ça traîne depuis plusieurs jours. Des empreintes sont faites chez les ingénieurs. Enfin voici la main à une place très valable. Il est 17½ h le 12 à 15 h c'est décoffré.

Sik Man, faire les nouvelles empreintes main ouverte reversée pour obtenir [la main droite] actuellement la 1<sup>ère</sup> est une main gauche.<sup>71</sup>

Más que un constructor, aquí observamos un Le Corbusier que elabora, por manos de terceros, una obra plástica; en cierto modo comparable a la colaboración con el ebanista Joseph Savina. El edificio se dota de signos y de un sistema de reglas que dan las pautas para su puesta en obra. En este relato, el azar juega a favor de Le Corbusier: la mano será el primero de los signos, si bien víctima de una inversión especular imprevista: en el paso de positivo a negativo, la huella de la mano derecha produce una mano izquierda, evidenciando un problema entre el objeto y su representación.

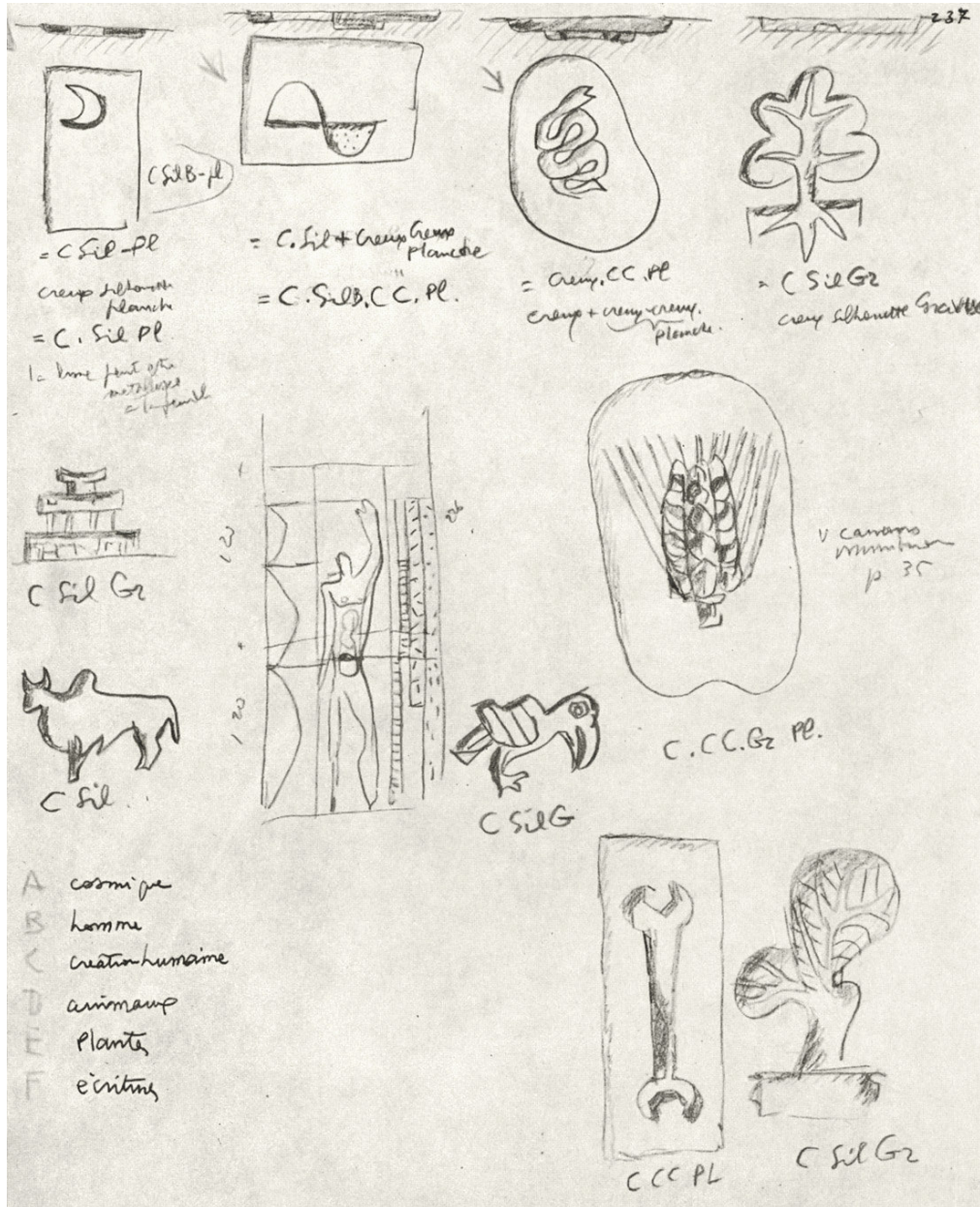
La emoción es doble: por una parte, la de poner a prueba el sistema de moldes para el palacio del Gobernador -y, por extensión, la capacidad de los artesanos locales para introducir relieves en el hormigón, como los que ya ha probado a la Unité-; por otra parte, el propio tema escogido, la mano abierta que aparece por primera vez en el Capitolio, con toda su carga simbólica: es una mano la que culmina el proceso manual de su colocación. ¿Qué mejor huella para dar testimonio del proceso?

Las improntas que Le Corbusier propone son signos de la vida cotidiana, marcas de la propia existencia y de aquello que nos rodea. Actúan como si, de este modo, el edificio se impregnara de la presencia humana. Si consideramos la lectura

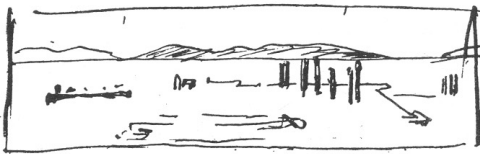
---

Le Corbusier *transfiere* los relieves previstos en los pilares a la Asamblea que se está construyendo: «Praba[walk], dès maintenant: empreintes dans portique Assembly» (FLC W1.4.476).

<sup>71</sup> Los comentarios corresponden a las anotaciones de Le Corbusier para un libro que no llegará a publicar. De hecho, figuran referencias a tres títulos inéditos: *Fin d'un monde*, *L'espace indicible* y *Fond du Sac*. FLC W1.3.770, 790, 791, 797.



Sistema de signos para el palacio del Gobernador, organizados en seis categorías: «cosmique, homme, création humaine, animaux, plantes, écritures». Carnet Nivola II, FLC W1.9.125. La propia silueta del palacio es uno de los signos.



Naqsh-e Rostam, Naqsh-e Rostam.



Improntas en cruz dejadas sobre la roca. La necrópolis de los reyes aqueménidas de Naqsh-i-Rustam, cerca de Persépolis; a la izquierda, en una página de *Une maison - un palais* (1928).

simultánea de estos relieves y de la rudeza de la superficie del *béton brut* –resultado de la interacción de rastros intencionados y fortuitos–, veremos como actúan en planos diferentes: cotidiano *versus* épico.

Las marcas de la superficie son testigos del esfuerzo colectivo y evocan, a través del arcaísmo del *béton brut*, la grandeza de la empresa: se mueven en el plano de la épica. Por otra parte, los signos en relieve recuerdan los objetos que nos acompañan. Pensemos en la esmerada disposición de objetos fotografiados durante los años 20 en las casas de Le Corbusier, como gafas, sombrero y paquetes en el *toit-jardin* de la ville Savoye. La relación que guardan con el cuerpo humano los aproxima al concepto de *objet type*, de manera análoga a como las improntas hundidas en el *béton brut* se acercan a la idea de *objets à réaction poétique*: «la breve infinidad de testigos que hablan la lengua de la naturaleza», a la que se refiere Le Corbusier. Nos remiten al plano de los acontecimientos cotidianos.

Consecuentemente, los relieves actúan sólo en las distancias cortas. Permiten una lectura de los pilares que los soportan impregnada de su significado, que se superpone al carácter épico del *béton brut*, en apariencia, más indiferente a la distancia del observador.

Varios autores como William Curtis o Kenneth Frampton –haciendo suyas las palabras del anterior– hablan de coincidencia o de acercamiento de posiciones, por parte de Le Corbusier, hacia los símbolos míticos de las culturas indostánicas.<sup>72</sup> Más allá de esta posible convergencia –hecha extensiva a los símbolos pensados para ocupar el Capitolio y sus edificios– resulta reveladora la idea de involucrar emocionalmente al observador a través de acontecimientos efímeros y cotidianos transferidos a la categoría de signos permanentes sobre la superficie del *béton brut*.

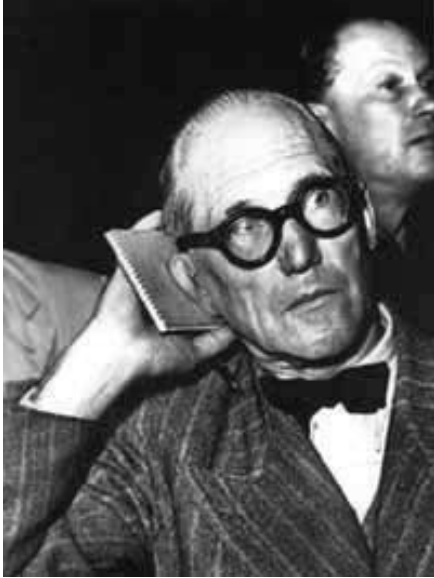
Convendría preguntarse hasta qué punto este hecho es sintomático de una pérdida de confianza en la forma arquitectónica como medio único de aprehensión del edificio o, más bien dicho, hasta qué punto expresa la intuición de que la confianza en la forma, desprovista de signos, es fruto de un movimiento cultural europeo demasiado concreto para devenir universal (teniendo en cuenta que en este caso no se puede apelar a la función didáctica de los relieves del modulator o de la sección tipo como en la Unité).

### ***Prolongaciones del tacto***

La mediación que ejercen las manos de Le Corbusier entre la materia y el pensamiento –que podemos ilustrar con la caricia que sostenidamente ejercen sobre los *objets à réaction poétique*– pueden encontrar un punto de fricción en aquellos instrumentos que se interponen en esta relación: los pinceles que depositan el pigmento sobre la tela, los instrumentos de dibujo o, en un sentido más amplio, el propio proceso de construcción, que implica la acción de otros individuos; incluso en el caso singular de Joseph Savina, con quien firma conjuntamente esculturas de madera, a partir de 1943.

Esta interposición no deja indiferente a Le Corbusier. Por una parte, por su papel como objetos en contacto con la mano; recordando la fascinación que ejercen los objetos para Le Corbusier. Por otra parte, el tacto directo, la experiencia de la materia podría quedar limitada, a no ser que

<sup>72</sup> Curtis, William J. R.: *Le Corbusier, Ideas and Forms*, Oxford, Phaidon, 1986, p.191. Frampton, Kenneth: *Le Corbusier*, Londres, Thames & Hudson, 2001, p.198.



Le Corbusier en el congreso sobre La divina proporción en la Trienal de Milán (1950) –donde presenta una ponencia sobre el Modulor– y Lily Brik fotografiada por Rodchenko como imagen para un cartel, 1924.



Le Corbusier pintando una versión de la *Nature morte aux nombreux objets*.

ce qui touche de près à notre corps, ce qui est comme le prolongement de nos membres, ce qui doit servir à nos sens, devient biologique par adaptation normale.<sup>73</sup>

Le Corbusier se refiere a los utensilios como prolongación de los miembros, como prolongación de sus capacidades. En el caso de las manos –tal como señala Wogenscky– como prolongaciones del tacto:

Dans sa main il tient le burin, le crayon, le pinceau. L'outil n'est pas indépendant de la main. Il prolonge le toucher. Il permet de toucher ce qu'on grave, ce qu'on dessine ou que l'on peint, même ce qu'on écrit.<sup>74</sup>

La adaptación «biológica» de los utensilios a la mano remite a una realidad aún anterior: las propias manos como utensilios primigenios; adaptables por su versatilidad a tareas muy diversas: dos manos juntas para beber agua, una mano abierta protegiendo los ojos para ver a contraluz; juntas ante la boca para hacernos oír o formando una concavidad tras las orejas: son el primer recipiente, el primer brise-soleil y el primer amplificador y receptor. Las manos son la prolongación natural de nuestros propios sentidos. En este contexto, el útil suplanta la acción primera de las manos, congelando un gesto, que facilita su interpretación como prolongación del cuerpo.

En esta interpretación, la empuñadura tiene un papel clave: resuelve el tránsito entre la mano y el utensilio. Es un contramolde de la mano que convierte al objeto en dual. Una taza –como las que aparecen en las naturalezas muertas– es, en este sentido, un recipiente que hace permanente el gesto de las dos manos cerradas para beber, más un asa que lo pone en contacto de nuevo con la mano –del mismo modo que una silla es un molde adaptable a la anatomía más una estructura que lo soporta–. Las naturalezas muertas de Jeanneret – Le Corbusier también se enredan en las asas, las empuñaduras y las estrías de las botellas, como el perfil del cuerpo lo hace en las manos.

Si –tal como asegura von Moos– las formas en Le Corbusier evolucionan al margen de su origen, atendiendo a cuestiones plásticas y no tanto funcionales;<sup>75</sup> las formas de las empuñaduras no son una excepción y la taza es un buen ejemplo. El cuadro *Nature morte*, 1927 (Jeanneret, FLC 83) muestra varios objetos sobre una bandeja de contornos redondeados. En primer plano, un vaso transparente enmarca, con la precisión de una lente, el asa de una taza que recuerda la forma de oreja.

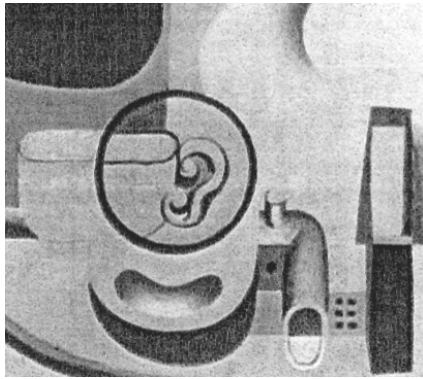
Ciertamente no existe ninguna relación funcional en esta similitud formal, aun cuando despierta en el ojo del observador una caricia potencial, un deseo de tomar la oreja entre los dedos de la mano que, quizás, no despertaría un asa privada de este parecido. El motivo del asa – oreja, amplificada por el efecto de una lente de vidrio, se repite en otras telas como *Le grand verre à coté et l'écharpe rouge*, 1927-1940

<sup>73</sup> Le Corbusier: *Une maison – un palais*, p.4.

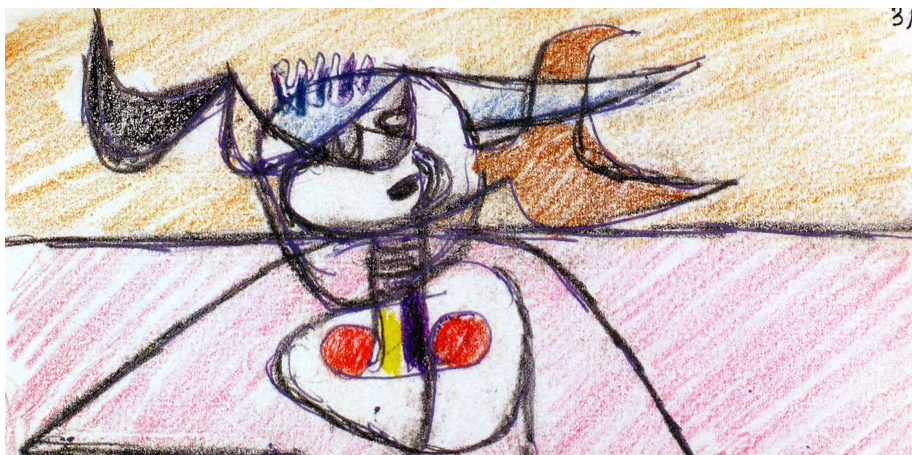
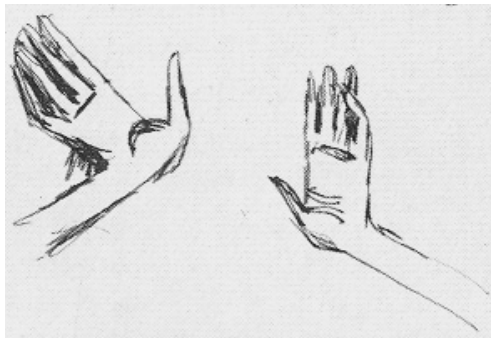
<sup>74</sup> Wogenscky, André: *op. cit.*, p.14.

<sup>75</sup> «La evolución de las formas no es completamente independiente de los temas arquitectónicos tradicionales, pero los lazos que las unen a esos últimos se hacen cada vez más débiles, hasta el punto de llegar a ser casi casuales. Una tipología de la arquitectura de Le Corbusier debería, pues, intentar una ordenación, no sólo según los temas, sino según las formas. Es decir, según particularidades plásticas y espaciales y no según particularidades funcionales o semánticas». Las formas tienen, para Le Corbusier, la capacidad de fluir entre las diversas disciplinas. Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier*, p.179.





Jeanneret, *Nature morte*, 1927 (FLC 83) y Le Corbusier, *Le grand verre à côté et l'écharpe rouge*, 1927-1940 (FLC 226), detalles del asa – oreja.



El barsati en un croquis de enero 1954 (FLC 32125). Dos manos expectantes «d'un vitrail gothique», noviembre 1951 (FLC W1.2.614). El símbolo del ka en el museo de El Cairo, (FLC W1.2.786) y un apunte para la serie *Taureaux* (FLC W1.2.789), ambos de abril 1952. El remate del barsati y la cornamenta del toro – mujer comparten la presencia de una cierta *vegetación* intersticial.

(FLC 226).<sup>76</sup> Aquí, la oreja se impone sobre el asa, hasta el punto de evocar una cierta idea de vajilla *acústica*,<sup>77</sup> que ocupa el foco de la composición.

La transformación más profunda del motivo se produce, sin embargo, después de un giro inesperado de la tela de 90°; inicio –según explica Le Corbusier– de la serie *Taureaux* en 1952 (FLC 430).<sup>78</sup> La taza devendrá una cabeza vuelta hacia arriba, sobre la línea del horizonte y la oreja, una figura en forma de doble nudo, que pone en relación los dos lados de la línea; como si la espiral de la cóclea –la figura que representa justamente el tránsito de la vibración aérea a la vibración del líquido– sustituyese al lóbulo de la oreja.

El asa, que deviene oreja al tacto de la mano, sugiere una vida de las formas que evoluciona –bajo la influencia de los *objets à réaction poétique*– de manera más próxima a la evocación y el sueño que a la conciencia y la razón. Y, como en los sueños, las metamorfosis avanzan por caminos intrincados: estos utensilios que se conciben como prolongaciones –amplificaciones– funcionales de las capacidades corporales o sensoriales, pueden acabar por ser asas que escuchan, edificios que pueden empuñarse por sus rampas o que recogen agua de la lluvia en el gesto permanente de dos manos abiertas en alto.

El palacio del Gobernador hubiera sintetizado el vínculo de los edificios del Capitolio con el agua, a través de la silueta del barsati; un perfil capaz de evocar simultáneamente los cuernos que coronan la serie *Taureaux* y un recipiente simbólico formado por dos manos unidas, petrificadas en béton brut, a la espera de la lluvia benefactora; como las dos manos levantadas que forman el jeroglífico del *ka* egipcio, indicando «la manera como la energía divina era transmitida por el dios, como una infusión dirigida desde las alturas»;<sup>79</sup> y que Le Corbusier dibuja en el museo de El Cairo, coronando la cabeza del faraón (FLC W1.2.786).<sup>80</sup>

En 1948, Le Corbusier realiza una pintura mural para la sala de lectura del pavillon Suisse, en la Ciudad Universitaria de París. Una figura femenina alada –que más tarde reproducirá en la portada de *Poésie sur Alger* (1950) y *Le Poème de l'Angle Droit* (1947-1953), entre otros– está delicadamente sostenida por una mano que se configura como eco del ala derecha.<sup>81</sup> La mano que debería sostener la taza por la oreja y la que «guarda el ala» de la figura femenina son, en cierto modo, manos de la imaginación que permiten interpretar las rampas del Secretariado como empuñaduras gigantescas<sup>82</sup> que le confieren la condición de utensilio: un edificio

<sup>76</sup> También *Nature morte et figure*, 1927-1938-1944 (FLC 18) y *Pinasse d'Arcachon, verres et bouteilles*, 1930 (FLC 95) reproducen este motivo pictórico, con un solo cambio respecto a la *Nature morte* de 1927: la sustitución del vaso por un jarro de agua.

<sup>77</sup> Moore, Richard A.: "Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965", *Oppositions* núm.19-20, p.120.

<sup>78</sup> Le Corbusier testimonia el giro en Carnet F24, marzo – abril 1952 (FLC W1.2.713) y más tarde lo explicará en una carta a Ronald Alley, conservador adjunto de la Tate Gallery, 25 juny 1958 (FLC C2.11), tal como cita Franclieu, Françoise de: voz "Peinture", *Le Corbusier, une encyclopédie*, p.296. Publicado en *L'atelier*, según indica von Moos, Stanislaus: *op. cit.*, p.361.

<sup>79</sup> Careri, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*, p.65.

<sup>80</sup> Probablemente se trata de la estatua en madera policromada del rey Aui-be-Re Hor, de la 13ª dinastía (núm. catálogo JE 30948, CG 259).

<sup>81</sup> «Al lado de esta gran mano amiga entreabierta, Le Corbusier pone esta inscripción: 'Garder mon aile dans ta main'. Es el último verso de la primera estrofa del poema de Stéphane Mallarmé: 'Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé'». Von Moos, Stanislaus: *op. cit.*, p.347.

<sup>82</sup> «Las rampas están unidas al cuerpo del edificio como inmensos lóbulos de oreja o como las empuñaduras de un utensilio». *Ibid.*, p.304.