

L'ORDRE NARRATIU

FRANCESC FERNÁNDEZ



«Senyora, nosaltres hem somniat...»

Reflexionem entorn del fet narratiu en Le Corbusier, sobretot pel que fa a una manera d'observar el món que ens rodeja, valent-nos de l'experiència de l'arquitecte.

L.C. sembla interpretar el món a través del dibuix, que fa servir com a mecanisme d'observació. Un mecanisme amb el temps alterat, perquè transcorre amb la lentitud pròpia del dibuix.

«En els seus dibuixos, Le Corbusier copsa, interpreta i transmet imatges especialment poètiques».

Per a L.C., el dibuix no és tan sols una eina d'observació, sinó també una manera de transmetre la seva idea de l'arquitectura.

«L'ull és un mitjancer entre l'ordre construït i el savi desordre de la naturalesa».

No fa gaire vaig sentir dir que l'arquitecte pensa amb la punta del llapis; jo diria que l'arquitecte pensa en el camí (el temps) que uneix l'ull, és a dir, la mirada, amb la punta del llapis que la mà guia.

L.C. transmet la seva idea de l'arquitectura a través d'unes imatges que, com veurem més endavant, constitueixen un relat.

Abans d'entrar en el fet narratiu, aturem-nos prèviament en alguns dels conceptes d'espai.

Podem distingir fonamentalment tres tipus d'espai: l'espai com a LLOC o espai aristotèlic, és a dir, el que es refereix a una porció de superfície terrestre. Sota aquest concepte, l'espai buit no té sentit.

En segon lloc, l'espai com a contenidor o espai newtonià, és a dir, com si es tractés d'una caixa que conté un volum determinat, i per tant, d'alguna manera intercanviable.

I per últim, l'espai quadridimensional corresponent a la teoria de la relativitat d'Einstein, és a dir, l'espai en funció del paràmetre temps.

Sens dubte, aquests tres conceptes d'espai es vinculen de manera essencial, no solament al camp de la creació artística en general, sinó fonamentalment al de l'arquitectura com a art de l'espai.

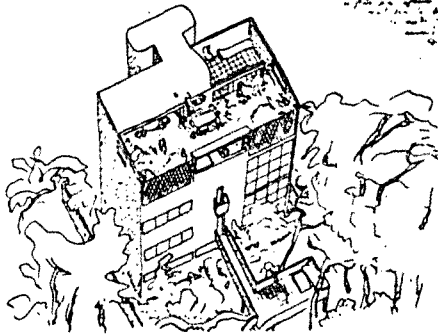
El 1957, Louis I. Kahn deia: *«L'arquitectura és l'estudiada construcció d'espais. La contínua renovació de l'arquitectura prové de l'evolució dels conceptes d'espai».*

No és estrany sentir parlar en arquitectura d'espai com a lloc, o d'espai continu o successiu, incorporant el paràmetre temps. Amb tot, aquest paràmetre, en l'estètica arquitectònica gairebé sempre ha estat interpretat com a paràmetre de medició de la durada de l'experiència estètica, és a dir, lligat al moviment

35

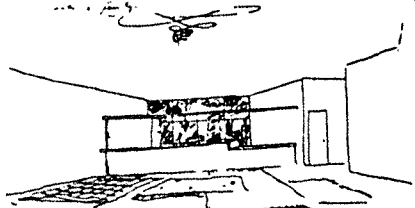
FRANCESC FERNÁNDEZ

Arquitecte per l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.



1.

...the building is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.

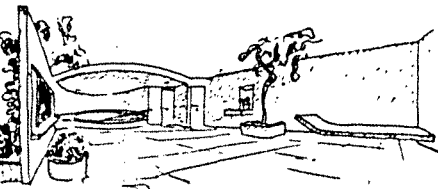


...the interior space is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.

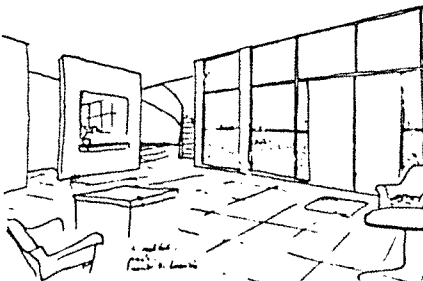


...the building facade is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.

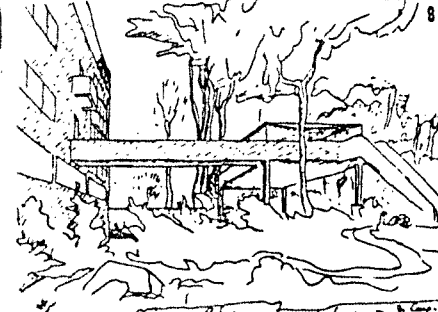
3



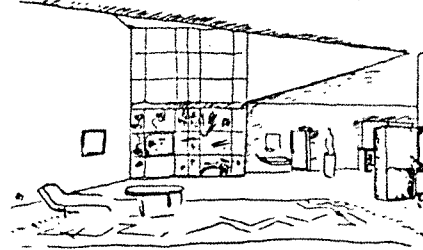
...the interior space is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.



...the interior space is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.



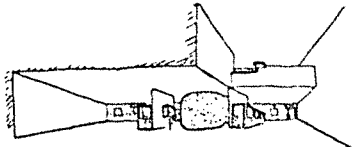
...the exterior view of the building is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.



...the building facade is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.



...the landscape view is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.



...the cross-section or plan view of the building is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.

...the building is designed to be a multi-story structure with a prominent chimney and a staircase leading to an upper level. The building is surrounded by trees and a garden.

36

corporal de l'observador en relació amb els diferents punts de vista.

Això no obstant, tal com ens fa notar Cornelius Van de Ven en el seu llibre «L'espai en l'arquitectura», el concepte d'espai apareix en la teoria arquitectònica en temps recents; anteriorment era reservat a filòsofs i científics.

A través del concepte d'espai quadridimensional, és a dir, d'espai lligat al moviment, apareix el paràmetre temps i d'alguna manera això dóna pas a la narració.

Així mateix, en la tradició pictòrica, el paràmetre temps apareix en el passat, lligat amb la recerca de la narració en la pintura.

Recordem que E.H. Gombrich en el seu llibre «La imatge i l'ull» ens fa observar que en la *Flagel·lació de Sant Agustí* de Piero de la Francesca, el pintor s'esforça a introduir el concepte de temps narratiu, a través del domini de l'espai. «*La fragmentació de l'espai correspon a la fragmentació del temps, que s'unifica gràcies al concurs d'un personatge*».

No hi ha dubte que l'intent de conduir un relat o una acció no és un fet isolat en la història de la pintura; podríem trobar un nombre sens fi d'exemples.

Així mateix, en *La presentació de la Verge* de Giotto, a la capella de l'Arena de Pàdua, Santa Anna condueix la Verge per l'escala per a lliurar-la directament a la protecció del Summe Sacerdot. L'ampliació del paràmetre temps en funció de la narració s'aconsegueix aquí mitjançant dos fets paral·lels: la gent està entorn de l'escenari principal on es troben els protagonistes; tanmateix els espectadors parlen entre ells, és a dir, ja han vist el que ocorre i ara intercanvien mirades i comentaris.

Uns mecanismes d'aquest tipus donen lloc a l'ampliació temporal dels marges del relat.

Pensem en les diferents interpretacions que Freud fa en el seu llibre *Psicoanàlisi de l'art*, del Moisès de Miquel Àngel. Ens proposa diverses lectures del moviment de Moisès: irritat, es disposa a aixecar-se; després del primer impuls, no arriba a aixecar-se i perdona... etc. En totes les lectures existeix una voluntat de descriure allò que ha succeït, incorporant novament el paràmetre temps com a valor bàsic de la narració.

L'aparició de la camera fotogràfica primer, i del cinematògraf més tard, serà fonamental en el camp de la narració.

Des dels futuristes i llur glorificació de la velocitat i el moviment fins als primers cineastes, registrem el mateix procés.

Així mateix la pintura cubista de Picasso i Braque introdueix el concepte de moviment mitjançant un punt de vista canviant. A través d'imatges successives superposades, se'ns transmet un moviment lligat a una acció en un instant precís, incorporant-hi

altre cop el concepte de temps ampliat, i amb aquest, el de narració.

De la mateixa manera que les fotografies que ens venen una història cinematogràfica, algunes vegades no corresponen a cap dels seus fotogrames, observem que de vegades ni tan sols corresponen al mateix moment. Moltes vegades ens hem trobat amb personatges o objectes que després no apareixen a la seqüència a la qual se suposa que pertanyen, però sens dubte ens l'expliquen millor que qualsevol fotograma extret d'aquesta.

«Sigui quina sigui la validesa d'aquests mecanismes concrets, i per subjectiu que sigui l'efecte de moviment que pugui produir l'un o l'altre en alguns observadors, una cosa és segura: si la percepció del món visible i de les imatges no fos un procés en el temps, i per cert, bastant lent i complex, les imatges estàtiques no podrien despertar en nosaltres els records i les anticipacions del moviment».

Tot això ens fa pensar en l'existència d'un ull virtual, més proper al pensament que a la realitat, atent i capaç de copsar, interpretar i transmetre la realitat, és a dir, de narrar-la d'una manera singular.

La mirada de L.C. transcorre, com la de tants altres artistes, seguint pautes narratives, en els seus quaderns de viatges, d'aprenentatge, d'apropiació de l'arquitectura clàssica, en les seves descripcions i les seves cartes corresponents als seus primers habitatges dels anys vint, en què els dibuixos i els comentaris d'aquests al marge, poden llegir-se com un Story-Board cinematogràfic, un ull en moviment que penetra l'espai arquitectònic i ens fa participants de les seves experiències.

En aquests habitatges s'origina l'anomenada *promenade architectural*, que més tard es formularà a la casa-galeria per a un col·leccionista d'art, la *maison La Roche*, i que arribarà a la seva màxima expressió a la *vil·la Savoie* i que L.C. ja no abandonarà mai.

«A la carta a la senyora Meyer, les notes al marge es llegeixen com un guió cinematogràfic, amb sentit de continuïtat i de ritme».

«Les descripcions acompanyen el lector-espectador, d'una peça a l'altra i li criden l'atenció sobre les diferents vistes, fent-lo viure una apassionant aventura».

La casa que Le Corbusier projecta per a la senyora Meyer es troba en una etapa especialment important. Després de catorze anys de professió, ha construït poc, es troba a mitjan camí entre la *vil·la La Roche* i la *vil·la Savoie*, que dos anys més tard representarà la culminació del tema habitatge. En aquesta trobarem el gresol de les seves teories sobre l'habitatge: «Els cinc punts de l'arquitectura moderna», «El

pla lliure» i «La promenade», ja iniciada a la *villa Roche*.

L'aparició en el primer volum de l'obra completa, de la carta a la senyora Meyer (entre d'altres), és una innovació en el camp de les publicacions d'arquitectura. Fins aleshores mai no s'havien publicat aquesta mena d'esbossos o apunts.

A partir de L.C., l'arquitectura assimila aquest mecanisme d'expressió. Pensem en la importància del croquis en l'obra de Mies, d'Aalto o del mateix Kahn.

El croquis de L.C. evolucionarà cap a factures més pictòriques amb el temps. Després de la segona guerra mundial, els seus dibuixos es tornen més senzills, amb trets més espontanis i primitius. En molts casos fins i tot hi afegeix pinzellades que substitueixen la ploma, segurament com a fruit de la seva experiència com a pintor.

Vegem ara alguns paràgrafs de la carta que Le Corbusier escriure el 1925 a la senyora Meyer, en la qual, ajudat pels elements emfasitzants del llenguatge, explota a fons l'esbós narratiu per a transmetre la seva emoció davant del projecte.

La carta comença així:

«Senyora: Nosaltres hem somniat fer-li una casa que fos llisa i uniforme com un cofre de belles proporcions i que no fos ofesa per accidents múltiples que creessin un pintoresquisme artificial i il·lusori i que no es comportés malament sota la llum ni fos solament quelcom a afegir al tumult exterior».

«Nosaltres estem en contra de la moda que existeix en aquest país i a l'estranger, de cases complicades i xocants».

«Nosaltres pensem que la unitat és més forta que les parts».

«No pensi que el fet de ser llisa sigui fruit de la peresa; ben al contrari, es tracta de plans llargament madurats».

«El que és simple no és fàcil; de debò que puc assegurar-li que hi haurà una gran noblesa en aquesta casa oberta a la naturalesa».

Sota el dibuix segon, on presenta l'entrada, diu:

«La porta d'entrada serà a un costat, i no sobre l'eix de simetria. ¿Serem capaços de riure'ns de l'acadèmia?».

L.C. va descrivint l'habitatge, alhora que introdueix els principis bàsics de la seva arquitectura. El to és distès, en un clar propòsit d'atreure la complicitat del client.

Més endavant, sota el dibuix número tres, diu:

«El vestíbul, gran, inundat de llum... vestidor i lavabo, dissmulats».

«Si hem posat el saló a la primera planta, és per a estar en major contacte amb la naturalesa (...) Si el servei és polític, no serà difícil mantenir-lo en perfecte estat».

«El seu habitatge no tindrà coberta; en el seu lloc, un jardí, una terrassa i una piscina».

La pràctica de l'esbós li permet comunicar de manera brillant els elements del projecte als seus clients. Es tracta d'un mitjà de convèncer, bé que aquests esbossos posseeixen un caràcter personal.

Obren una via a una narració optimitzada de solucions possibles de l'espai projectat. Es converteixen en missatges escrits i dibuixats, a fi de ser més colpidors, uns missatges que susciten, mitjançant la narració, el desig d'edificar del client potencial.

Continuem amb els comentaris. Sota el dibuix següent, que mostra el saló, diu:

«Des d'aquí la llum penetra dominant-ho tot. Entre el doble vidre de la gran vidriera del fons, hem instal·lat un sistema de calefacció per a neutralitzar les pèrdues de calor que provoca el vidre. En el seu interior podrà col·locar-se una gran quantitat de plantes com si es tractés d'un hivernacle, com una gran peixera».

«Per la petita porta de l'eix de l'habitatge, a través d'una passarel·la entre els arbres, s'arriba a una terrassa on a l'estiu es podrà dinar i sopar».

En el transcurs del relat, barreja les descripcions d'elements puntuals, pròxims i atractius per al client, amb altres de caràcter tecnològic, amb la finalitat d'infondre una certa confiança en la confortabilitat de l'objecte que està venent.

Sota el dibuix següent, continua més endavant:

«Aquesta planta és una sola peça, saló, menjador i biblioteca. L'element de servei en el centre, amb tota seguretat el farem amb rajoles de Lieja perquè sembli una cabina de telèfons o un termo».

¿Una idea nècia? De cap manera! Senzillament, és una cosa natural: l'element de servei travessa d'habitatge de baix a dalt, com una artèria. ¿On la podríem posar més bé?

Aquí Le Corbusier dona una gran importància a la situació dels serveis, quan segurament per a ell és molt més important llur concepció. El problema passa a segon terme, com si tractés de distreure l'atenció del lector. Ens adonem que ho dosifica sàviament per a fixar l'atenció del client en els punts que l'arquitectura creu convenients.

Sota el dibuix següent, escriu:

«Des del tocador es veu el doble espai de la sala

inferior i la vegetació, així com el menjador d'estiu de l'exterior. Si hom desitja «teatrejar», pot vestir-se aquí, i dues escales permeten baixar a l'escenari, que és davant la gran vidriera».

«... a la coberta no hi teules ni pissarra, però sí un solàrium i una piscina amb gespa (...) A la nit es veuen les estrelles i la massa d'ombra dels arbres de la Folie St. James. Amb les pantalles corredores un hom s'isola completament».

En el dibuix següent, on es mostra el jardí, comenta:

«... Com un Robinson, com una mica en les pintures de Carpaccio. Un divertiment... Aquest jardí no és a la francesa; al contrari, és un lloc salvatge on hom pot creure que és lluny de París, gràcies als grans arbres de la Folie St-James».

Aquestes imatges no solament expliquen una arquitectura, un espai habitable, sinó que a més suggereixen una manera de ser usada com una forma de vida.

La casa és vista com un escenari proveït de diferents escenografies per tal que la representació flueixi amb èxit. Buscant la perfecta harmonia entre els actors i llur espai escènic.

Els personatges no hi són per a indicar les proporcions, sinó per a il·lustrar «la manera de fer servir l'habitatge modern».

La unitat dels nous espais moderns és posada en imatges.

En els dibuixos de la *vil·la Meyer* els objectes quotidians es combinen amb la presència constant de la naturalesa: l'arbreda, una vista llunyana del parc de la *Folie St-James*.

Perspectives generoses, fora de la perspectiva real, amplien l'espai habitat.

El dibuix és posat al servei de la narració, i el realisme passa a un segon terme perquè preval la voluntat de transmetre l'emoció arquitectònica de l'artista.

A «El cuirassat Potemkin» d'Einstein (1925), tal com ens ho fa observar Fernández Galiano en un estudi recent, el cineasta introdueix primers plans aliens a l'acció, a fi de fer ressaltar el dramatisme de la narració al llarg de la pel·lícula.

A Le Corbusier, no li és aliè aquest recurs. El seu ull no ofereix únicament vistes pintoresques producte de l'atzar, sinó que ens guia de manera precisa i intencionada a través d'un itinerari de coneixement que penetra, gira, puja per rampes i escales, i culmina en la naturalesa, final feliç.

És en aquest context poètic que cal entendre la carta de Le Corbusier, que acaba amb els mots següents:

«Aquest projecte, senyora, no ha nascut apressadament d'un cop de llapis hàbil d'un dissenyador d'oficina, entre telefonada i telefonada. Molt al contrari, ha madurat lentament, acariciat en dies de calma perfecta, gomboldat en la tranquil·litat d'un paratge clàssic».

«Aquestes idees, aquests temes d'arquitectura que contenen una certa idea poètica, s'ajusten rigorosament a les regles constructives».

«... Després tot sembla fàcil i natural, i això és un bon senyal. Però en començar, tot era confusió».

Per a acabar m'agradaria suggerir, guiat per José Luis Borges, certes implicacions entre imaginació poètica i narració. Amb aquesta incursió final, altra vegada en un camp que no m'és propi, espero simplement transmetre la meua intuïció sobre la participació de la nostra irracionalitat en tot procés creatiu.

La narració, com hem vist, implica sempre el factor temps, i aquest ens porta a considerar la idea d'eternitat. (Eternitat com a possessió en un instant de la totalitat del temps, present, passat i futur).

Borges ens remarca en el llibre «La consolació filosòfica» de Boeci, «aquest imagina un espectador d'una cursa de cavalls. L'espectador és a l'hipòdrom i veu, de la seva llotja estant, els cavalls, la sortida, les peripècies de la cursa, l'arribada d'un dels cavalls a la meta, tot plegat successivament. Però Boeci imagina un altre espectador que és espectador del espectador de la cura, i veu, en un sol instant etern, la partida dels cavalls, la cursa i l'arribada. Tot ho veu en un sol cop d'ull.

L'inventor de la faula gaudeix amb la seva imaginació d'un instant etern, esplèndid, un vertiginós instant que és l'eternitat».

L'artista posseeix aquesta eternitat i a través de la seva imaginació, la desenrotlla en el temps.

Reflexionar sobre el somni ens pot exemplificar més aquesta «missió» transformadora del temps.

És difícil analitzar els somnis, perquè d'ells, només en posseïm el record. Poblats per imatges simultànies, no mantenen llur forma original quan ens despertem. Acostumats a la nostra vida successiva, la imaginació els ordena i ens ofereix una narració. Però mentre somniàvem, posseïem allò que Borges anomena «la nostra petita eternitat personal que ens permet veure el nostre passat i el present proper».

Veïem que el temps apareix novament com el responsable ineludible de la narració. En aquest context, ens sembla molt suggestiva la idea de la vigília com un somni. L'artista com a posseïdor del somni (¿la vigília?) capaç amb la seva imaginació d'ordenar-lo narrativament, sense perdre la seva eternitat. És possible ja, parafrasejant Shakespeare, que «estem fets de la mateixa fusta que els nostres somnis».