

de-
arq

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of
Architecture

ISSN: 2011-3188

dearq@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Oubrerie, José; Burriel Bielza, Luis

José Oubrerie a dessiné les plans. Paris 21 Mai 1964. L-C

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 14, julio, 2014, pp. 8-33

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341633874003>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

José Oubrerie a dessiné les plans. Paris 21 Mai 1964. L-C (José Oubrerie ha dibujado los planos. París 21 mayo 1964. L-C)

(José Oubrerie has drawn the plans. Paris, 21st May 1964. L-C)

Recibido: 13 de septiembre de 2013. Aprobado: 21 de marzo de 2014

José Oubrerie

✉ awo@wowway.com

Profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Estado de Ohio y antiguo Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Kentucky. Ha enseñado en las Universidades de Columbia, Cooper Union, Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Politécnica de Milán. Es arquitecto registrado en Francia y miembro socio del American Institute of Architects. Colaborador de Le Corbusier (1957-1965) en numerosos proyectos, como la iglesia parroquial de Saint-Pierre de Firminy (2006). Su obra incluye la Casa Miller en Lexington o el Centro Cultural Francés en Damasco, publicados en el New York Times, Herald Tribune, Architecture d'Aujourd'hui, Assemblage, GA Houses Special Edition. Ha sido comisario de la exposición Architecture Interruptus (Wexner Center for the Arts, 2007).

Luis Burriel Bielza

✉ Lburri@somosarquitectos.es

Investigador Asociado IPRAUS, Université Paris-Est, Profesor Asociado en la ENSA Paris-Belleville. Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM), con la tesis *Saint-Pierre de Firminy-Vert: el edificio como objet-à-réaction-émouvante* (2010). Como investigador, trabaja fundamentalmente sobre la figura de Le Corbusier, habiendo recibido becas del J. Paul Getty Museum Research Institute y del Centro Canadiense de Arquitectura, y ha sido comisario de la exposición itinerante Le Corbusier, la passion de cartes (CIVA, 2013). Codirige el Estudio SOMOS Arquitectos y ha sido merecedor de numerosos premios en concursos públicos, con una mirada específica a la domesticidad y las nuevas formas de vivienda colectiva.

Resumen

José Oubrerie trabajó como colaborador en la rue de Sèvres entre finales de 1957 y 1965, y nos ha querido brindar la oportunidad de conocer desde dentro su experiencia en el atelier bajo la tutela de Le Corbusier, así como los acontecimientos posteriores que ilustran su concepción de la arquitectura. Siendo las condiciones de su trabajo tan especiales, es oportuno dibujar un retrato de su dilatada carrera en un formato mucho más directo y ágil, no obstante envuelto en el rigor inevitable del ámbito académico en que se inscribe. Exigente, incisivo, incansable y agradecido, José nos deja momentos y pensamientos realmente valiosos, felices e, incluso, amargos. La lección fundamental: la obligación del arquitecto de asumir su responsabilidad con la sociedad, de experimentar y de trabajar para que, una vez más, triunfe la poesía.

Palabras clave: Oubrerie, Firminy, Miller, Le Corbusier, Jullian de la Fuente.

Abstract

José Oubrerie worked with Le Corbusier in the Rue de Sèvres between the end of 1957 and 1965. He has given us the opportunity to get to know the inside of the studio with Le Corbusier, based on his own personal experience as well as the subsequent events that define his concept of what is architecture. Given that his work conditions are so special, it is convenient to draw a portrait of his long career in a direct and flexible manner, without parting from the academic rigour which surrounded it. Demanding, incisive, tireless, and thankful, Joseph leaves us with moments and thoughts that are truly valuable, merry, and sometimes bitter. The fundamental lesson we should learn is that it is the duty of the architect to assume his responsibility to society; to experiment and to work so that in the end poetry is victorious.

Key words: Oubrerie, Firminy, Miller, Le Corbusier, Jullian de la Fuente.

Para la Iglesia en Firminy, los créditos acordados entre la FLC y José Oubrerie son:
Eglise Saint-Pierre de Firminy-Vert
Conception Le Corbusier Architecte, (1960-1965) Jose Oubrerie Assistant
Réalisation (1970-2006) Jose Oubrerie Architecte

José Oubrierie a dessiné les plans. Paris 21 mai 64 L-C

Figura 1. "José Oubrierie ha dibujado los planos. París 21 mayo 1964. L-C". Imagen cortesía de José Oubrierie.

Con las anteriores palabras, Le Corbusier cierra el prólogo de la primera publicación¹ que hace en vida sobre la iglesia de Saint-Pierre de Firminy.² Toda una declaración de intenciones en la cual el nombre de un colaborador aparece antes que el suyo propio. Cualquier investigador que decida sumergirse en el complejo imaginario poético y conceptual de la iglesia parroquial debe enfrentarse forzosamente a las páginas de esta sintética —pero intensa— publicación. Muchos años más tarde, *Le Corbusier's Firminy Church*, correspondiente al catálogo 14 de la exposición realizada en el Institute for Architecture and Urban Studies entre el 29 de abril y el 3 de junio de 1981, expone todo el material de trabajo de una obra cuya resolución, ya entonces, parecía precipitarse hacia un inevitable letargo del que no despertó hasta veinte años después.

Entre las primeras páginas sobresale la singular foto de la figura 2. La cámara se apoya en la mesa, donde varios objetos pugnan por adquirir protagonismo: un lápiz, una regla, un escalímetro y varias maquetas de la iglesia, herramientas de esa investigación paciente. Al fondo, Le Corbusier comparte el encuadre con un colaborador vestido de riguroso negro, cuya mirada se abre hacia el infinito, como si pareciera presagiar el arduo trabajo que le iba a deparar el proyecto hasta su finalización. Se trata de José Oubrierie. Con veintiséis años, ha ingresado como asistente en el Atelier rue de Sèvres. Tan solo un año después asume el desarrollo del proyecto de la iglesia, con la quedará vinculado de por vida.

1 Le Corbusier, *The development by Le Corbusier*.

2 Iglesia parroquial de Saint-Pierre de Firminy. Concepción (1960-1965) Le Corbusier, arquitecto; José Oubrierie, asistente; realización (1970-2006), José Oubrierie, arquitecto.



Figura 2. Le Corbusier y José Oubrierie en el Atelier. Fotografía cortesía de José Oubrierie.

El año en que Oubrerie se incorpora al estudio es vital en la carrera de Le Corbusier. Después de la época dorada de la Unidad de Marsella o la Capilla de Ronchamp, el verano de 1959 supone un importante giro en su vida profesional. Bajo la importantísima carga de trabajo que implica Marsella, el número de colaboradores se había incrementado exponencialmente. La muerte de Yvonne, en 1957, supuso un durísimo golpe; la creación y posterior disolución del Atelier de Bâtitseurs dibuja un cierto fracaso, pero sobre todo las tiranteces y exigencias de sus tres colaboradores más cercanos (conocidos como *les dattiers*³) fuerzan al arquitecto a reconsiderar de manera radical la estructura del estudio. Tal y como apunta Sven Sterken, esta decisión se inscribe dentro de un ciclo de crisis y renacimiento que se repite en anteriores ocasiones. El 31 de julio, justo antes de comenzar el periodo vacacional, toma una crucial decisión.⁴ Ese mismo día anota los nombres de sus sucesores: Roggio Andreini, Guillermo Jullian de la Fuente, José Oubrerie, Alain Tavés y Fernand Gardien. El 28 de agosto, en el tren de vuelta a París, redacta en su cuaderno el borrador de la carta que pone punto y final a una larga relación laboral.⁵ Así, Iannis Xénakis, Acevedo Tobito y André Maisonnier, los tres *Chefs d'Atelier*,⁶ pasan a formar parte de ese elenco de colaboradores que deberán navegar con rumbo propio.

Unas hojas más adelante (fig. 3), un rectángulo con la inscripción "ET.72 LC" señala un pacto de sangre consigo mismo... Precisamente en rojo, un color, según sus propias palabras, "signo de la acción".⁷ El 26 de septiembre, dibuja una esquemática planta del atelier (fig. 4), donde indica la organización de tres equipos de trabajo ligados inextricablemente a tres áreas bien diferenciadas: Le Corbusier/Jullian, Faucheux/Tavés y Gardien/Oubrerie. Resulta interesante comprobar esta vinculación entre el espacio y los protagonistas, contraria a la planteada por Jerzy Soltan durante su estancia en el estudio al inicio de 1945: "ya que cada proyecto tenía su propio micro-espacio, Hanning cambiaba de mesa cada vez que se volcaba en cada uno de ellos".⁸ Paradójicamente, la instauración de un sistema que los tres *dattiers* habían ido modificando poco a poco anunciaba un cambio hacia la relación más cercana y personal que se abrió con las nuevas incorporaciones.

3 Sterken, "Travailler chez Le Corbusier", 202-215.

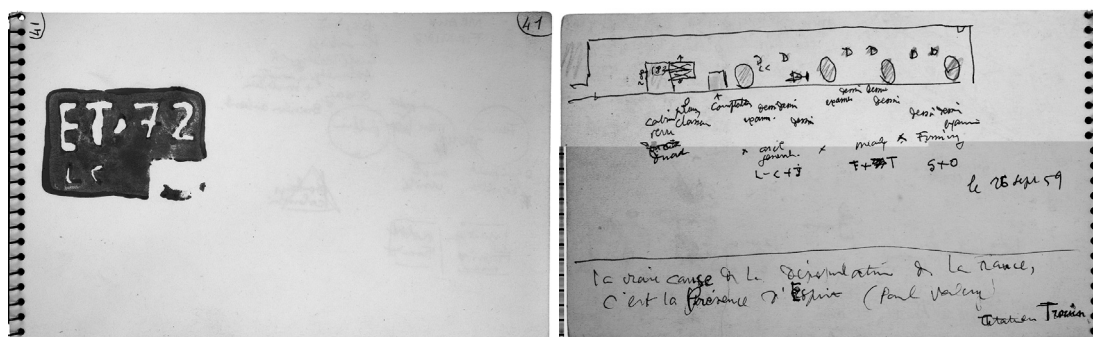
4 *Le Corbusier's Sketchbooks*, 403.

5 *Ibid.*, 420

6 Algo más tarde, Guillermo de la Fuente solicita la misma designación.

7 *Le Corbusier*, documento manuscrito sobre los tapices de la Alta Corte de Chandigarh, FLC B1 23 45.

8 "Since each project had its own micro space, Hanning changed tables as he turned to each of them". Soltan, "Working with Le Corbusier".



Figuras 3 y 4. Anotación de Le Corbusier en su *Sketchbook*. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

El formato entrevista nos ha parecido el más apropiado para afrontar el fondo del artículo. Es el resultado de varias jornadas de diálogo que luego ha sido necesario transcribir, traducir y editar con la intención de mantener una coherencia interna en el discurso. Estructurada cronológicamente, aborda su inicial formación en el atelier y su posterior carrera en solitario, estableciéndose una continuidad entre ambas mediante el desarrollo y la definición de una metodología de proyecto propia.

En 1959, con 72 años, Le Corbusier se plantea la necesidad de cerrar una etapa en la que ha dado forma a numerosos proyectos, ya por entonces transformados en íconos de la arquitectura moderna. Su fama le precede aunque probablemente goza de mayor prestigio fuera de Francia que dentro. ¿Qué percepción tenías de su obra? ¿Qué te empuja a trabajar en su estudio?

Entre 1949 y 1951, yo había cursado dos años en la Escuela de Bellas Artes de Nantes, mi lugar de nacimiento, pero más bien dedicados al diseño interior. En realidad, yo solo conocía el proyecto de la Unidad de Habitación de Marsella; pero por un golpe del azar. Durante 1952 fui destinado a realizar el servicio militar precisamente en esa ciudad, por lo que conocía bastante bien el desarrollo de la obra, que visitaba con cierta frecuencia, y que ya por aquel entonces recibía importantes críticas. Un año más tarde me casé con mi primera mujer, artista de grabado y pintora. Durante las vacaciones, tuve la oportunidad de colaborar en el estudio de otro arquitecto y en ese momento no me pareció especialmente complicada la disciplina, ya que tenía buenas dotes para el dibujo. A través de unos amigos comunes, acabé por entrar en el gabinete de ingeniería de Georges Pr  sent  , donde me dijeron que colaboraban con Le Corbusier. Al mismo tiempo, trat   de entrar a la Escuela de Arquitectura. En 1954, aprobó el examen que reemplazaba la selectividad y, un año más tarde, me present   a las pruebas de acceso a la carrera, que tardó dos años y medio en superar, porque en esa época eran realmente difíciles. El problema es que todo esto lo hice no solo mientras colaboraba con Pr  sent  , sino también durante mis inicios en la rue de Sèvres.

  En qué momento llegas al Atelier y bajo qué circunstancias?

Mi primer trabajo dentro del estudio de Pr  sent   estaba relacionado con el proyecto de la Casa de Brasil (1953-1959). Allí fue donde conocí a Alain Tav  s, que se unió un poco más tarde. Los dos cobrábamos más bien poco porque, entre otras cosas, el ingeniero nos pagaba tres veces menos de lo que le abonaba Corbusier⁹ por nuestros servicios! Sería más o menos a finales de 1957 o principios de 1958. La planta inicial era de Lucio Costa y, como es habitual, este tenía que disponer de un arquitecto de operaciones para dirigir la obra en París. Evidentemente, designó a Corbusier, pensando en que este haría un proyecto completamente nuevo. Sin embargo, para su sorpresa, respet   las líneas maestras. Como los responsables desde Brasil se quejaban de

⁹ Oubrierie habla de Le Corbusier eliminando el "Le", simplemente le llama "Corbusier". El autor ha preferido dejarlo así a lo largo del texto para mayor precisión de la entrevista.

10 Jacques Michel era el hijo de André Jaoul. Colaboraba de manera habitual en el atelier, obviamente haciéndose cargo de la obra de las Casas Jaoul, pero también del Cabanon.

que iban con retraso, Corbusier tenía que hacer los planos a toda velocidad (Jacques Michel¹⁰ era el que se ocupaba). Así que con unos documentos a escala 1:100 apenas desarrollados, un ingeniero tuvo que realizar los planos de construcción de la obra en hormigón. A mí me habían emplazado en obra para desarrollar los detalles, porque no había ni uno (fig. 5). Yo estaba todo el rato yendo y viniendo del Atelier y es así como conocí a Corbusier. Yo trabajaba con Maisonnier y él era la persona que supervisaba mis planos, algo sorprendente, porque yo era realmente joven y apenas conocía la profesión. De esa manera, cuando la necesidad de nuevos colaboradores se hizo inevitable, encajé perfectamente. Como sabrás, Jullian llega al Atelier en julio y parece ser que no fue muy bien recibido por los tres *dattiers*, a pesar de que estos todavía no tenían ni idea de su inminente despido.



Figura 5. José Oubrière, Fernand Gardien y Le Corbusier en visita de obra a la Casa de Brasil. Fotografía cortesía de José Oubrière.

11 Véase Vásquez, "84. Conversación con Guillermo Jullian de La Fuente", 20.

Es cierto, según los comentarios de Jullian a Claudio Vásquez,¹¹ ingresa en el atelier sabiendo que al final de las vacaciones estos tres colaboradores serían despedidos. Una atmósfera un tanto desagradable.

Efectivamente, le toca vivir una situación bastante incómoda. Maisonnier era un tipo muy simpático, pero Tobito y Xénakis tenían un gran carácter, este último sobre todo. Corbusier, al principio, no tenía el

valor de decírselo; habían participado en proyectos muy importantes (Maisonnier en Ronchamp, por ejemplo), y a pesar de que discutían con cierta frecuencia, les unía una relación profesional bien larga. De todas formas, el ambiente debía de estar bastante enrarecido y algo debía de flotar en el aire, porque al final del mes de julio Xénakis no había remitido a Corbusier el plano definitivo de la coronación del hiperboloide de la Asamblea de Chandigarh. A sabiendas de lo que iba a ocurrir a la vuelta de vacaciones, este le escribió una carta solicitando con urgencia el envío de esa documentación, a lo que finalmente accedió a principios de agosto.

El 19 de diciembre de 1959 envían una foto a Le Corbusier en que lo felicitan por las navidades (fig. 6). Se percibe un ambiente joven y renovado, entusiasta... El primero por la derecha es Jullian, y tú estás justamente a su lado. ¿Quién más compone el equipo del atelier?



Figura 6. Foto enviada a Le Corbusier por los colaboradores del atelier.
Fotografía cortesía de José Oubrierie.

El primero a la izquierda, Henri Bruaux, que era “el chico para todo” del atelier. También entregaba las provisiones en la calle Nungesser y Coli y la señora Le Corbusier le había tomado mucho cariño. Era un poco el espía del “patrón” y, a veces, le informaba de lo que hacíamos por las tardes: Corbusier le hacía llevarse todas las revistas o los libros que recibía en el atelier. A su lado, Alain Tavés, un arquitecto muy al uso, muy “francés”, estricto, un individuo bastante introvertido. Todas las mañanas tenía un lápiz 6H y una hoja en blanco preparada para dibujar. Entre risas, yo le indicaba que empezase con un 6B, ¡y que así Corbusier le prestaría más atención! Después está Pierre Faucheux en la fotografía. En un cierto momento, Corbusier había obtenido un encargo para desarrollar las unidades de habitación en acero que habían comenzado ya bajo la tutela de Maisonnier y la colaboración de los ingenieros de Renault.¹² Su idea era diseñar un modelo de unidad completamente prefabricado, pero al cabo de un tiempo el proyecto

¹² Con los que luego colaboramos para el proyecto de la Feria de Valencia, 1967 (véase Pérez de Arce, Guillermo Jullian).

se paró. No funcionaba porque los problemas de protección contra incendios eran realmente insalvables. Desafortunadamente, Corbusier terminó por abandonar este tema. Pierre también colaboró para una exposición en Moscú donde querían incluir los trabajos del atelier. Siguiendo con esta línea de investigación sobre la vivienda, Corbusier propuso realizar una gran maqueta en sección de un apartamento, pero los responsables se negaron, diciendo que preferían incluir Ronchamp. Corbusier no entendía tal interés, porque era obvio que la capilla era una solución muy especial, mientras que, a su entender, el tema de la vivienda era un problema real en ese momento. Faucheux desapareció poco después; tenía mucho trabajo: se ocupaba del diseño de ediciones especiales, exposiciones, diseño interior... Nada realmente de arquitectura como tal, pero de una gran calidad. Después está "Madame Jeanne", la secretaria particular personal de Corbusier, que se dormía todo el tiempo... Jeannette, la dactilógrafa-telefonista... Roggio Andreini, que llevaba la contabilidad y nos echaba una mano con las maquetas, también era pintor... Y después Jullian y yo. Como es comprensible, ambos teníamos una relación muy buena, realmente especial.

A diferencia de ti, Guillermo llegó al atelier con una sólida formación y una idea muy clara de lo que quería. Conocía perfectamente la obra de Le Corbusier y él mismo narra su visita inicial a la casita del lago Lemán. Supongo que vuestra amistad contribuyó mucho a la creación de un buen ambiente, ¿no?

¡El ambiente era fantástico! Mi problema era que yo no conocía prácticamente nada de la profesión. Aprendí lo necesario sobre Corbusier a través de ediciones españolas o italianas, porque en ese momento no se publicaba nada en Francia sobre él, sino sobre *Beaux-Arts*, todo lo que fuera *avant-garde* no existía! Al mismo tiempo que trabajaba en el atelier cursaba en la Escuela de Bellas Artes, a la que le dedicaba el resto de mi tiempo prácticamente por las noches. En un momento dado, Corbusier me pidió que tomase una decisión, porque mi participación en el estudio requería un compromiso absoluto. Así que esa misma noche me cogí el coche, conduje hasta Le Havre y allí, frente al mar, tomé una decisión vital. Regresé por la mañana para volcarme de lleno en la rue de Sèvres... Es verdad que por entonces yo ya había aprendido las dos únicas cosas que me interesaban: la geometría y la estereotomía.

Después de la marcha de Pierre, nos quedamos tres en el Atelier: Jullian, Tavés y yo (fig. 7). Antes no he mencionado a Fernand Gardien, porque en realidad se ocupaba sobre todo de las obras. Había participado fundamentalmente en la construcción del convento de La Tourette, quizá porque hacía más "bricolaje" que arquitectura... Después se encargó de tres de los proyectos de Firminy-Vert: la Casa de la Juventud, el Estadio y la Unidad de Habitación. Jullian fue una persona muy importante, porque contribuyó de manera definitiva a mi formación. Él se había educado en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, fundada por Alberto Cruz junto al poeta Godofredo Iommi. Era un lugar fantástico,

con planteamientos realmente radicales. Estaban a la cabeza de todo el mundo arquitectónico y educativo. Cruz era, de hecho, un gran admirador de Corbusier, pero dentro de una concepción que no se limitaba a una mera repetición de sus ideas.

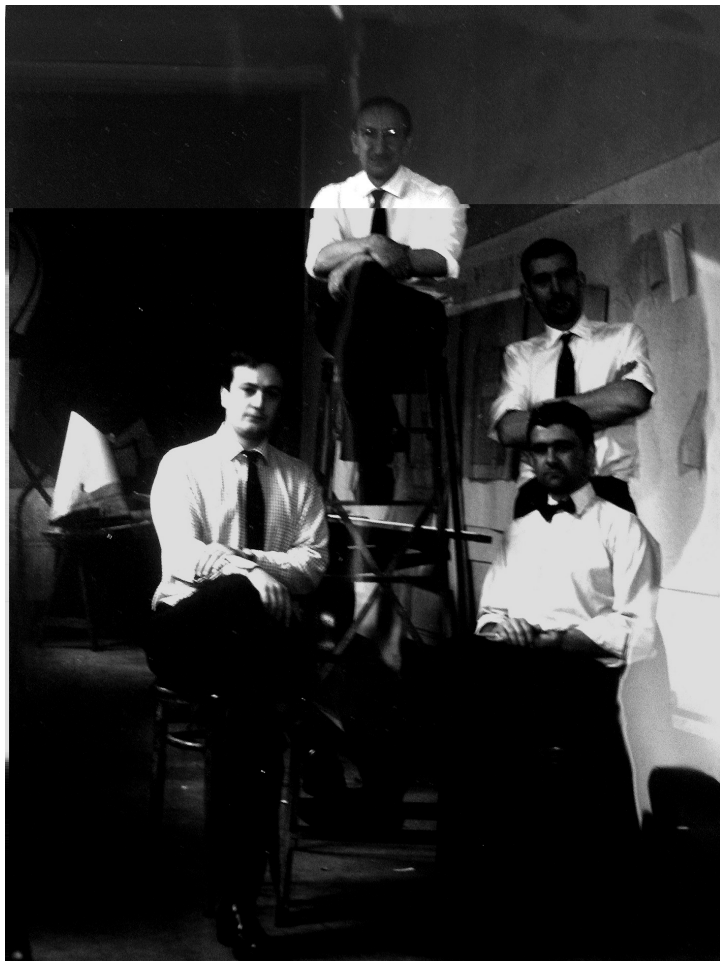


Figura 7. José Oubrière, Roggio Andreini, Alain Tavés y Jullian de la Fuente.
Fotografía cortesía de José Oubrière.

Parece obvio que el pensamiento de Alberto Cruz acerca del hecho de que la Arquitectura con mayúsculas tiene un fundamento poético, y que en ese sentido la poesía sirve para “abrir” e indagar en los orígenes de las cosas, encaja a la perfección con la visión de Le Corbusier.

Alberto era un tipo formidable. Está detrás de una gran estirpe de arquitectos chilenos con obras de mucha calidad a las que han podido llegar con la libertad que les da la ausencia de una preexistencia cultural sobre la arquitectura moderna, ¡no conocen la casa tipo victoriana, por ejemplo! Efectivamente esta cuestión está muy bien traída. En un cierto sentido, creo que el resultado de la investigación de Corbusier,

a través de la gente que trabajó con él y a través de nosotros ha sido posible... o pudo ser posible, por así decirlo, gracias a una transformación gradual para volverse cada vez menos profesional y, cada vez más, forjar y forzar los medios de expresión válidos dentro de la invención de un proyecto, ya sea la representación, el dibujo, las maquetas o incluso los textos. Es esta investigación la que es realmente importante.

En varias ocasiones, Le Corbusier especifica que el estudio no se trataba de una agencia de arquitectura al uso (*à l'américaine*), sino de un taller de experimentación. Podríamos hablar de un lugar donde cada proyecto era el resultado de un constante diálogo, donde cada proyecto se ponía en cuestión desde diferentes perspectivas segregando los problemas para luego reintegrarlos en el conjunto. ¿Cuál era la jornada habitual?

Al final de su carrera, Corbusier ha invertido los términos iniciales. Trabaja en el atelier por las mañanas hasta las 13:00 o las 13:30. Como estábamos todos en línea, Corbusier pasaba revisando el trabajo de cada uno, pero siempre de una manera muy irregular. Su dedicación a cada proyecto dependía de las necesidades específicas, de manera que en algunas ocasiones se podía pasar a tu lado una buena parte de la mañana o, por el contrario, partir al poco de haber llegado. A diferencia de muchos otros arquitectos con los que he tratado, Corbusier conocía a la perfección todos y cada uno de los proyectos. No estaba siempre haciendo dibujos, pero sí haciendo elecciones, tomando decisiones, determinando lo superfluo y lo imprescindible, o estableciendo la validez de una solución... Y para eso Corbusier era un jefe formidable. A veces era un tanto complicado, porque después de haber estado desarrollando algún tema durante la tarde anterior para plantearse a la mañana del día siguiente, te podía decir: "esto está muy bien, pero mejor guárdalo para ti". Precisamente porque no entraba dentro de su visión de las cosas...

Supongo que, dado el rigor con el que se aplicaba Le Corbusier a su jornada diaria de arquitectura/pintura, es lógico que hubiera una metodología básica de trabajo, ¿no?

La manera que teníamos de operar era muy parecida a la que utilizas cuando haces un proyecto con los estudiantes. Lo que era sorprendente de Corbusier era su capacidad para encajar las cosas en una dirección concreta, en una cierta línea de investigación. Tú estabas allí para producir, para desarrollar, para reflexionar. Se trataba de una situación creativa en la que todos estábamos implicados. Y él sabía emplazar a cada uno al límite de sus posibilidades. Esto también tiene que ver con el tamaño de los proyectos: en Venecia finalmente trabajábamos los tres; cuando era la iglesia, lo hacía yo solo (fig. 8)... Esta participación colectiva es de vital importancia, porque nos permitía establecer una cierta conexión entre nosotros, construir un discurso más unitario. Corbusier te metía en una situación donde tú eras el responsable para tomar las decisiones. Por supuesto, tenías que confrontarlas con él, pero quedaba a tu disposición si eras capaz o no.



Figura 8. Le Corbusier, José Oubrierie, Eugène Claudius-Petit. Fuente: Archivo L'Art Sacré.

A medida que uno avanza en el estudio del desarrollo del proyecto de Saint-Pierre, está claro que hay un fructífero diálogo entre la producción de maquetas y el dibujo como herramientas críticas de trabajo, pero ¿qué valor tiene cada uno de estos elementos?

En nuestro caso, cada vez más, desarrollábamos un sistema de investigación y de experimentación a través de maquetas. La mayor parte de los descubrimientos, como en el caso que acabas de citar de la iglesia, se ha producido desde esa línea de trabajo. Antes he dejado deslizar esa idea: se trata de eliminar lo que hay de "profesional" en la arquitectura, para transformarse poco a poco... Diría que para trabajar de una manera más natural, casi como un pintor, como un escultor... es decir, se trata de cambiar las condiciones de la investigación o de la experimentación eliminando todo ese pesado fardo de cuestiones de representación arquitectónica. El proceso se basa evidentemente en las premisas que aportaba Corbusier, desarrolladas por nosotros en un constante diálogo entre dibujos, maquetas, dibujos, etc... Un arquitecto que ha impulsado enormemente este tema es Frank Ghery, cuyo trabajo fluye en ese intercambio crítico y reflexivo entre modelos y croquis. En el Atelier, cada problema se trataba por separado y luego se integraba progresivamente en el conjunto en una especie de diálogo continuo. Eso determinaba que se generaran planos donde había cosas sin resolver. Por ejemplo, en el caso de la iglesia, te habrás dado cuenta de que en algunos planos faltan elementos aún por concebirse, que se dejan señalados, a veces con tímidas líneas de puntos, ¡a veces incluso en blanco! Era un continuo trasiego entre las maquetas, el dibujo, la reflexión y los planos.

Jerzy Soltan ha sido uno de los pocos colaboradores que ha aportado una visión detallada de las vivencias diarias del estudio. Sin embargo, no creo que sea comparable a la oportunidad que cada uno pudo experimentar, ¿no? Parece obvio que menos colaboradores y más cercanos permitían una relación más estrecha e intensa con Le Corbusier...

13 En este sentido, las fotos tomadas por René Burri en esa época son tremendamente reveladoras. Burri, *Le Corbusier: moments in the life*.

Había una gran diferencia entre las dos épocas del atelier. Como has podido comprobar en abundantes documentos gráficos,¹³ en la última etapa de su producción, cada colaborador tiene un lugar y no mandan los proyectos, sino las personas. Ya después de Marsella hay una primera reducción a aproximadamente siete personas. Corbusier disminuye el tamaño del estudio por dos razones. Una gran parte del trabajo de la India se está desarrollando directamente en Chandigarh, porque el gobierno indio financiaba la labor de Pierre Jeanneret ayudado por un grupo de arquitectos del lugar. Cuando hice los primeros planos del Museo de Chandigarh, estos partieron directamente hacia allá para su desarrollo. Nosotros no teníamos la capacidad material para continuar. Por otro lado, también tiene que ver con la manera de elaborar los proyectos que progresivamente se fue imponiendo desde la época de los tres *dattiers*. Hablábamos antes de trabajar como “artistas”, Xénakis, Tobito, Maissonier... Todos ellos hacían múltiples maquetas de experimentación. Ya habían comenzado a cambiar la manera de desarrollar las cosas en el atelier con la intención de ser más sintéticos, más radicales, más “estéticos” al mismo tiempo, más formales podríamos decir... Obviamente, para trabajar desde esta perspectiva más fenomenológica, no puedes tener veinte personas a tu cargo. Por eso pienso que la reducción del personal del atelier buscaba ejercer un mayor control sobre los proyectos; pero también daba respuesta a la necesidad de poder desarrollar con mayor intensidad aquello que era realmente importante para la arquitectura. Esa reducción no significó, de hecho, una reducción de trabajo porque, como podrás comprobar, esa última etapa fue también muy fructífera.

Quizá, una de las diferencias con los estudios de hoy en día es la cantidad de tiempo que transcurre desde los primeros estudios hasta la finalización del proyecto. Pero, ojo, no tanto el tiempo dedicado, sino la posibilidad de retirarse parcialmente del proceso para retomarlo al cabo de un tiempo con renovadas energías y perspectivas. Esa “fermentación” que menciona el propio Le Corbusier.¹⁴

14 Véase el prólogo de Le Corbusier, *The development by Le Corbusier of the Design for l'Eglise de Firminy a church in France*. Curiosamente, una buena parte de este texto lo incluye Jean Petit en el libro *Textes et dessins pour Ronchamp* (Paris: Forces Vives, 1965), sin citar la fuente.

Sí, esto es absolutamente cierto... A menudo, y esto lo percibirás en proyectos como el de Firminy, que conoces bien, o el de Venecia, o en realidad casi cualquier otro, durante un tiempo los proyectos desaparecían del atelier. ¡Lo llamábamos “meterlos en el frigorífico”! A veces porque teníamos un proyecto grande o mucho trabajo (o pasábamos de uno a otro, o aparecían cosas nuevas), pero también para tener tiempo para eso que denominaba Corbusier *una interpretación de la situación*, es decir, mantener una mirada fresca sobre aquello que habíamos realizado. No para él, porque lo hacía cada nueva jornada...

En fin, esa era la base de su principio de no estar constantemente en el atelier para volver con esa mirada renovada sobre las cosas. Y para nosotros tenía que funcionar de igual manera. Ya te he mencionado el momento en el que Corbusier les enseña a los clientes de la iglesia los planos a color de la entrega...

Si hablamos concretamente de las dos secciones este-oeste¹⁵ (fig. 9), donde no se sabe muy bien cómo acaba la cubierta, y el volumen de acceso no aparece delineado.

¹⁵ Se trata de la tercera entrega del proyecto, fechada el 12 de diciembre de 1962, FLC 32234 y FLC 16521.

Pues en ese momento les indica que el proyecto está acabado, ¡y que nos podemos meter a construirlo! Claro, ellos se quedan mirando los dibujos un tanto asombrados... ¿Qué es lo que hay allí?... Bueno, una serie de líneas discontinuas... Unas manchas... ¿Sabes?... Lo que resulta curioso es que cuando cinco años después empiezo con la construcción de la iglesia, me surge el mismo problema. Algunos de los detalles los decidí finalmente durante la ejecución, en un diálogo activo con otros colegas, casi de la misma manera con la que Corbusier



Figura 9. Sección este-oeste: segunda entrega del proyecto, 12 de diciembre de 1962. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

conversaba con nosotros, y así la solución definitiva era de compromiso. Él hacía lo mismo frente al grado de indefinición de algunas cuestiones, replicaba: “hay que esperar, hay que esperar”... Pasaba igual en Ronchamp, por ejemplo. Justo donde el muro este se encuentra con el muro sur hay una gran abertura. ¡La configuración definitiva la decide directamente en el sitio! Algo que elimina la luz, pero que no destruye la idea de articulación.

16 Oubrierie, “Architecture before Geometry”.

17 José se refiere aquí a la expresión que utiliza Le Corbusier para introducir el proyecto de la iglesia de Le Tremblay (1929) como desencadenante creativo y conceptual de Saint-Pierre de Firminy.

El desarrollo de la concha de Firminy que cuento en el artículo “Architecture before geometry”¹⁶ se inscribe dentro de esta manera de operar. Así se desarrollaban las cosas en el atelier, o como cuando Corbusier habla de esa idea “*venue un beau jour*”¹⁷... Esas eran las cuestiones que nos transmitía a la hora de afrontar un desafío, irealmente teníamos el proyecto como incrustado en la cabeza! Por ejemplo, la posibilidad de tener un segundo altar separado del altar principal la descubro en una visita a las seis de la mañana a Notre-Dame de París.

En realidad, parece que los problemas de cada proyecto se estudian con ejemplos y programas análogos, ¿no? Algo que tiene que ver con esta voluntad tan pedagógica de replantearse las decisiones desde su mismo origen y avanzar en una suerte de reinterpretación que le es exclusiva e inherente.

En este sentido, cuando estamos trabajando en el proyecto de Estrasburgo, realizamos una visita a varios palacios de congresos para entender el funcionamiento de un verdadero “organismo”, cuál es el problema que debemos de resolver... ¡después lo acabamos desarrollando de una manera completamente diferente! La idea de elevar la planta baja, es decir, sabes que subes por esta gran rampa para desembarcar en la plataforma de llegada de los congresistas... Esa idea es un tema que Corbusier descubre directamente en el emplazamiento, porque era necesario elevarse para poder contemplar la ciudad, la catedral y esa torre única. De igual manera, una vez acabados los planos, mantuvimos una conversación con un famoso actor de la época, George Wilson,¹⁸ para exponerle el diseño de la sala principal. No pareció impresionarle mucho, ¡así que Corbusier nos envió a visitar todas las salas de teatro parisinas para ver su funcionamiento! Esas son el tipo de decisiones que influyen en el proyecto.

18 George Wilson (octubre de 1921-febrero de 2010), director del Teatro Nacional de Chaillot entre 1963 y 1972.

El otro tema era la combinación, o la interferencia si quieres, con la manipulación de un lenguaje propio... Todas las “adquisiciones” realizadas a lo largo de los años. Teníamos una conciencia bastante clara de la evolución de los temas, es decir, de la “problemática Le Corbusier”, desde las primeras casas hasta el momento actual. Por ejemplo, cuando visita a la Villa La Roche para estudiar su incorporación como futura sede de la Fondation, regresa al estudio con evidente orgullo, recapitulando y reflexionando sobre la construcción de un discurso inalienable, ese mirar atrás para reconocer el presente.

Eso valida la idea de que la *Œuvre complète*, siempre presente en el atelier, funcionaba al mismo tiempo como fuente de inspiración y como registro de esa evolución.

En arquitectura, cuando Corbusier comienza, vemos la evolución de la Maison Domino hasta llegar a la Villa en Garches: hay toda una invención plástica que ha sido necesario concebir, construir. Se hace a través de una serie de descubrimientos personales desarrollados y perfeccionados a lo largo de todo un proceso de experimentación, de ajuste. En ese sentido, la serie de su *Œuvre complète* es muy importante, porque realmente te aportaba una línea de trabajo. Sabemos que seleccionaba los proyectos publicados con mucho cuidado y, de hecho, para el mismo edificio podía llegar a incluir plantas y secciones de diferentes etapas. Precisamente porque no se trataba de presentar el proyecto, sino de hacer visibles los descubrimientos realizados, partía desde donde estaba para poder llegar más un poco más lejos. El caso de La Tourette es muy claro. La Unidad de Marsella ha resultado un prolífico campo de experimentación, de manera que las habitaciones de los monjes beben de lo que ha aprendido y, al mismo tiempo, suponen otra vuelta de tuerca, otra transformación. Corbusier es un arquitecto que construye su discurso sobre sus propios descubrimientos.

Es cierto, una evolución que se retroalimenta de sus propios logros (y fracasos). Este un tema que resulta particularmente atractivo, ya que está relacionado con otra cuestión que gravita alrededor de esta misma idea: cómo Le Corbusier va a trabajar en torno a unos temas que aunque imbricados de manera constante en todos sus proyectos, se materializan de diferentes maneras: a veces se abandonan, a veces se fusionan, a veces se construyen...

Efectivamente, aunque también era muy importante su capacidad para estar completamente abierto a todas estas sensaciones. Yo lo comparo muy a menudo con la labor del inspector Maigret, a quien toda una serie de “pistas” le permiten detener al criminal. Corbusier trabajaba mucho de esa manera. Por ejemplo, para la iglesia de Saint-Pierre, la idea de utilizar Le Tremblay no era en absoluto preconcebida. Llega porque la visita y la configuración del emplazamiento le hacen descubrir la necesidad de un proyecto vertical. Y parte de esa misma idea avanzando con toda una evolución y una revolución que da fe del camino recorrido. En ese sentido, su visita a la Villa La Roche antes mencionada le permite revivir y volver a experimentar episodios concretos: todo lo que es adaptación al terreno, elevar la galería para dejar pasar la transparencia que busca la continuidad de la calle, las relaciones en términos de espacios, vistas, de muros que lo atraviesan... El recorrido de la escalera en relación con los episodios que se suceden en los desembarcos, las alturas de los techos... En definitiva, la tensión que mantiene unidos todos esos elementos que componen su arquitectura... Por la noche, incluso, cuando el vidrio que cierra la claraboya encima de la biblioteca funciona como un espejo...



Figura 10. Reflejo en la ventana de la biblioteca de la FLC, Casa Jeanneret. Fotografía del autor.

Este efecto que mencionas es curioso, porque en el salón de la Villa Jeanneret, durante el día, se produce ese mismo efecto de reflexión, pero entre el ventanal del salón y el vidrio del lucernario enfrenteado, iyo mismo lo he vivido en algunas de mis visitas a la ahora biblioteca de la FLC (fig. 10)!...

¡Vaya, esa foto resulta absolutamente formidable!... Esas cosas forman parte de un recorrido perfectamente estructurado. De hecho, dan forma a toda una especie de fenomenología de acontecimientos que está en la base de la arquitectura de Corbusier... Descubrir toda la envolvente completa y, al mismo tiempo, las particiones... Todas esas cosas son los elementos que nosotros hemos comprendido, hemos absorbido, hemos utilizado y que hemos tenido que desarrollar. Evidentemente, en cada ocasión, cada problema permitía realizar diferentes exploraciones, con diversas implicaciones.

No se trata, por lo tanto, de estudiar combinaciones de elementos-tipo, sino de que cada uno de esos elementos tiene la capacidad de transformarse en algo diferente en función de las circunstancias que lo rodean.

Las circunstancias que se tenían en cuenta eran las actuales, porque su idea era desarrollar los proyectos acorde con la realidad del momento. A aquellos que le decían que su arquitectura era la arquitectura del futuro, él les respondía: “no, no, yo trabajo en el presente”... Corbusier siempre estaba atento a lo que sucedía a su alrededor. Cuando Louis Kahn hace su primer proyecto importante, los laboratorios de investigación Richards en Filadelfia (1957-1960), le envían un libro a Corbusier. Por supuesto, no tenía nada que ver con lo que estaba haciendo, pero desde luego tenía un buen ojo. Te puede gustar más o menos, pero estás al tanto de la producción de otros arquitectos. Ellos también aportan cosas que tienen interés, que están en el aire. Eso hacía que estuviéramos atentos a la evolución de los temas de actualidad, reinterpretándolos según nuestros intereses particulares.

Estaba bien informado de estas cuestiones, por ejemplo, de las experiencias de Aldo van Eyck, Shadrac Woods (a quien conocía muy bien después de haber colaborado en el atelier para la Unidad de Marsella) y el trabajo del Team X. En esa época había una tendencia general hacia la investigación del estructuralismo. Hay una anécdota curiosa en relación con este tema. Antes que ellos, tuvo lugar el último Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), que fue en Otterlo, bajo la dirección de José Luis Sert. Este le escribe una carta a Corbusier pidiéndole su mediación, ya que había un tipo (refiriéndose a van Eyck) que no respetaba el programa previsto, que no quería plegarse a sus exigencias... La respuesta es formidable: “... ¿sabes Sert?,... Son ellos los que comprenden mejor la realidad actual, ¡así que déjales hacer!”...

Le Corbusier siempre llevaba un manojo de lápices colores atados con una goma que le servían para jerarquizar, para establecer un orden interno en sus dibujos y, por ende, en su pensamiento. Esto ocurría también durante las sesiones de trabajo con sus colaboradores, lo que nos lleva a pensar que había algún tipo de “codificación” de estos croquis.

Sí, por supuesto. Corbusier nos transmitía esta idea. Aprendíamos a proyectar, a hacer los estudios y a dibujar utilizando el color. El rojo era el hormigón, la opacidad, si quieres... El azul era la transparencia, el vidrio... El amarillo eran las circulaciones... Todos los colores tenían un significado y él mismo había instaurado esta “codificación”. Si vas ahora al atelier de Jullian, o de Tavés o al mío (fig. 11),¹⁹ todos hemos continuado con estos códigos. En esa época, todo el mundo dibujaba con tecnígrafo, mientras que nosotros lo habíamos abandonado. Todos los planos se hacían a mano: una base con lápiz y luego la tinta con un trazo muy afilado, a la manera de Paul Klee. Estos planos tenían

¹⁹ Croquis de trabajo perteneciente a la primera planta de la casa Miller, Kentucky (cortesía de José Oubrière).

dos capas, una realizada en color y otra de calco que servía para hacer copias. A Corbusier le agradaban los dibujos de calidad y creía firmemente que si un dibujo apuntaba buenas maneras, la arquitectura producto de su desarrollo lo acompañaría. ¡Para nosotros era como trabajar con pinceles! En realidad era otro aspecto de la dimensión plástica que toca todo su trabajo, incluyendo sus cuadros. ¡“Fabricaba” sus proyectos desde su estudio de pintura! Para mí, eso era lo que me parecía formidable. Corbusier había llegado a “escribir” sus proyectos de arquitectura como tú escribes un texto... Si quieres que aparezca en el resultado construido, la poesía debe de poderse captar en los dibujos, en las maquetas... Puede que sea difícil de entender, pero es algo que encuentro realmente importante. Por otro lado, aquí también hay un tema interesante: estudiar la transformación de las presentaciones de los planos. Por ejemplo, a la época de Pierre Jeanneret que hacía unos dibujos fantásticos...

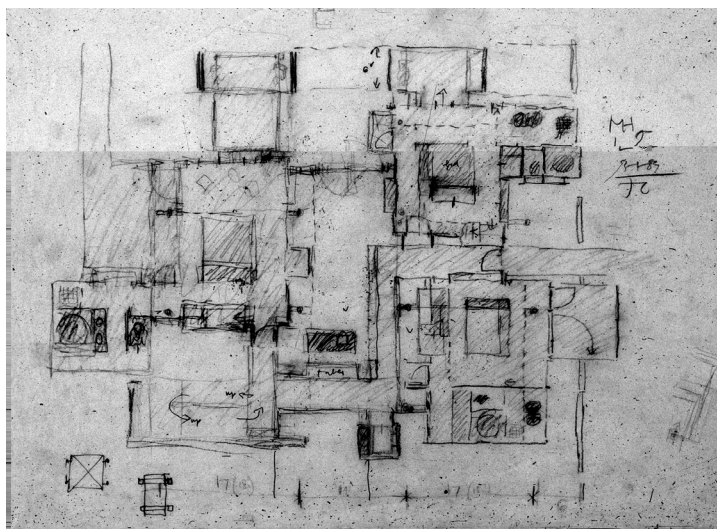
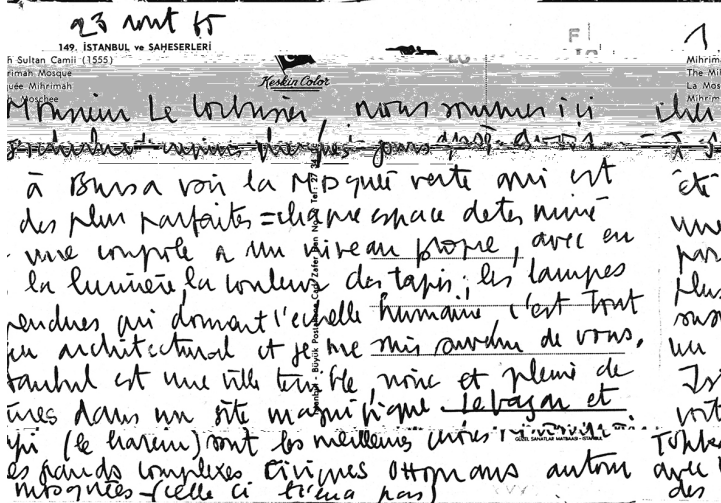


Figura 11. Croquis de trabajo de la Casa Miller, primera planta. Fotografía cortesía de José Oubrierie.

Las vacaciones de verano se echan encima. Tú aprovechas para realizar un largo viaje. Resulta curiosa esa postal que le envías desde Estambul el 23 de agosto (fig. 12), que nunca llega a leer. Una gran coincidencia: tú recorrías los primeros pasos del viaje iniciático de Le Corbusier, mientras él daba los últimos del suyo. ¿Con qué sensación te vas ese agosto de 1965?

Corbusier debía de tener una suerte de arterioesclerosis, no Alzheimer, porque seguía perfectamente alerta desde el punto de vista mental. Tenía ya 78 años... Durante ese último año no estaba bien, en lo absoluto; de manera cada vez más generalizada, se encontraba muy cansado. Recuerdo que en el mes de julio, antes de partir, nos preguntó cuáles eran nuestros planes. En ese momento nos confiesa que el atelier es su



razón para vivir. Nosotros le respondemos que estaremos con él todo el tiempo que sea, lo que le emociona vivamente.

Ustedes son, obviamente, los garantes de esa transmisión de conocimientos acerca de los proyectos que estaban en marcha; pero, de alguna manera, esto se tenía que complementar con la labor de

conservación de la incipiente Fondation Le Corbusier. ¿Qué sucede a la vuelta, qué papel desempeñaron como colaboradores en la organización del archivo?

Personalmente en mi caso, ninguno... Maurice Besset, por entonces en representación de la Fondation, y un organismo público del Estado se iban a encargar de recuperar toda la documentación del atelier. No sé si sabes que Corbusier tenía un gran sótano, enorme, donde además del carbón del convento de jesuitas al que pertenecía la galería donde se encontraba el atelier, estaban los planos. ¡Todo estaba en un completo desorden, era increíble! Por eso, cuando la Fondation empezó, tenía una enorme cantidad de trabajo con gente que ha empleado un montón de tiempo para recuperarlos, desenrollarlos, fijarlos sobre un soporte... Allí no había una verdadera clasificación, porque, en un cierto sentido, para Corbusier, el resultado válido de todo ese trabajo era la *Œuvre complète*. Allí es donde hace la síntesis de su investigación. Una vez que se había publicado, los planos no eran tan importantes.

O sea, que si era necesario hacer referencia a alguna solución experimentada en anteriores ocasiones, bien se acudía a la publicación o bien Corbusier realizaba un croquis concreto.

No, no, claro, allí se quedaban, en un desorden terrible... Yo guardé el material de la iglesia porque además era un medio para poder obtener el título de arquitecto. En 1969, el gobierno promulgó una ley que autorizaba a otorgarlo si se presentaban pruebas fehacientes de tu capacitación profesional. Debías de ir a la Orden de Arquitectos acompañado por un arquitecto titulado. El caso es que cuando les enseñe los diseños y planos de la iglesia junto con un texto bastante sucinto (casi, nulo) que habíamos redactado en el atelier, se echó para atrás, así que tuve que ir por mi cuenta y riesgo... Me presenté y me acuerdo, sobre todo, de su pregunta: "¿por qué quiere ser usted arquitecto?", a lo que yo respondí sin dilación: "porque ya soy un arquitecto"... ¡Afortunadamente lo conseguí y obtuve el derecho a ejercer!

Bueno, es realmente interesante que asimilasen tu formación en el atelier a la educación recibida durante una carrera al uso. Supone un cierto reconocimiento a toda esa experiencia. ¿Qué expectativas había frente a los diferentes proyectos que estaban en curso en la rue de Sèvres? Empezando por la iglesia de Saint-Pierre, desde 1969, te embarcas en el desarrollo de una aventura que te lleva casi medio siglo.

El problema, como te he dicho antes, es que yo no era arquitecto, así que no podía firmar nada y eso creaba problemas entre Guillermo y yo, por lo que nos acabamos separando al año siguiente. Básicamente, porque no quería reconocer mi posición en el Hospital de Venecia. Con respecto a la iglesia, el cardenal Lercaro²⁰ había contactado con Corbusier para solicitarle un diseño para Bolonia. De hecho, los hermanos Gresleri vinieron al atelier para estudiar el proyecto (fig. 13). Me invitaron a esa ciudad para buscar un terreno, repitiendo esa visita una

20 Giacomo Lercaro (28 de octubre de 1891-18 de octubre 1976). Arzobispo de Rávena (1947-1952) y arzobispo de Bolonia (1952-1968, gran promotor del Concilio Vaticano II y por sus avanzados ideales con respecto a la Teología de la Liberación).

segunda ocasión cuando ya estaba en Venecia, lo que auguraba buenas posibilidades para su construcción. Desafortunadamente, en 1968, Lercaro dejó de ser arzobispo. Claudius Petit no estaba de acuerdo con esa posibilidad, y a tal efecto sugirió contactar con André Wogensky para que lo desarrollara en su ubicación original. Dada mi implicación absoluta a lo largo de todo el proceso de diseño, me opuse firmemente. Al final, recapacitó y me propuso realizarlo bajo la firma de un antiguo colaborador del atelier, Louis Miquel;²¹ mientras yo terminaba la carrera. Así, pues, entre 1968 y 1970 tuve completa libertad para desarrollarlo en todos sus detalles. Además, se daba la circunstancia de que Corbusier ya había cobrado parte de los honorarios, por lo ante la falta de colaboración de Claudius, me vi forzado a realizarlo por una cantidad irrisoria. Todo el proceso se fue alargando por la falta de fondos, ya que la diócesis había retirado su apoyo económico, así que Claudius constituyó la Asociación Le Corbusier para la iglesia de Firminy-Vert, que básicamente hacía posible su construcción mediante donaciones privadas. Esta primera etapa donde el proyecto avanza hasta la el nivel de la nave está perfectamente documentada en la publicación que citas al principio. En 1979, la obra se paraliza de nuevo y el proyecto queda condenado a “dormir” durante otros veinticinco años...

21 Louis-Charles-Victor Miquel (22 de septiembre 1913-1987). Trabaja en el atelier a principios de los años treinta. Su obra más conocida es el Aéro-habitat en Argelia. A posteriori asume la labor de secretario de la FLC, y a partir de ese punto termina colaborando con André Wogensky.

Bueno, en cierta medida es una continuación de ese proceso de “fermentación” tan propio del atelier, porque este alto en el camino te permite acometer otros proyectos para volver a la iglesia con otra perspectiva. Es verdad que tu colaboración en el hospital de Venecia dura muy poco, pero sí asumes plena responsabilidad en la construcción en Bolonia del pabellón de l'Esprit Nouveau, junto a Giuliano Gresleri. ¿Qué experiencia aporta este proyecto en tu carrera como arquitecto?

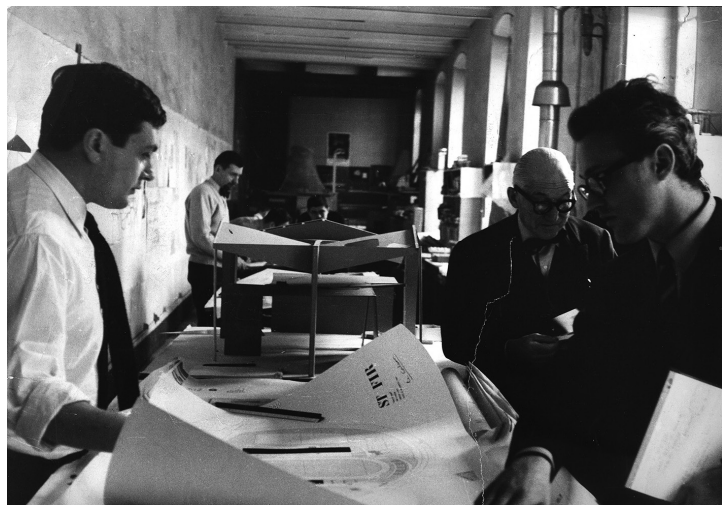


Figura 13. José Oubrierie, Alain Tavés, Guillermo Jullian de la Fuente, Le Corbusier y Glauco Gresleri. Fotografía cortesía de Giuliano Gresleri.

Bueno, el tema del Pabellón de L-Esprit Nouveau fue muy interesante, porque justo cuando estaba trabajando en el presente, me encontré de golpe en algo que se había proyectado cincuenta años atrás. Se incorporó dentro del Salón Internacional de la Edificación de Bolonia que se celebraba durante el otoño de 1977.²² La idea era construirlo para proponer una suerte de manifiesto del modelo de vivienda en oposición a la arquitectura de los grandes complejos de protección oficial que entonces se construían por millares... La experiencia más interesante, porque desde el punto de vista espacial no era complejo, fue cuando nos pusimos con los colores, ¿sabes?, como los utilizaba Corbusier en ese momento. Jugaba con la percepción de diferentes planos, de diferentes elementos, cambiando el color... Si tenías una rampa, podía tener el mismo color por abajo, por arriba, por un lado... Con Giuliano estuvimos experimentando y revisando con colores especialmente fabricados al efecto. La otra cuestión interesante fue la fabricación de todo el mobiliario de la mano de Cassina y de un arquitecto, Filippo Alison, que colaboraba con ellos, y que después continuó con Charlotte Perriand. Intentamos que Cassina los produjese en serie, porque claramente estaban inspirados en los mismos principios de combinación y construcción de los que ahora disfrutaban los clientes de IKEA. Habría sido formidable, pero... dudaron, quizá estaban seguros de venderlos... En fin, fue interesante porque el amueblamiento cumplía el papel de partición entre diferentes espacios, algunos apoyados, otros suspendidos. Eran los comienzos para Corbusier a la hora de trabajar con objetos libres en el espacio, una premisa de la planta libre.

Todo esto se realizó en un cortísimo espacio de tiempo. Comencé a revisar los planos a finales de junio, proyectamos la estructura en julio al tiempo que se fabricaba el mobiliario, y entre agosto y septiembre lo construimos para inaugurar el 6 de octubre. También tuvo que ver la empresa constructora, que era formidable y que se había encargado de realizar la iglesia de Alvar Aalto en Riola. No estuvimos exentos de problemas, algunos gordos, como cuando a cinco días de la inauguración terminan de instalar el gran ventanal del salón, ¡y me doy cuenta de que está retranqueado respecto a la fachada! Oh la la... No es posible, hay que dejarlo enrasado... Otra cuestión interesante era la necesidad de aislar el pabellón. Al efecto hicimos unos paneles de hormigón con el aislamiento en medio, lo que nos permitía avanzar mucho más rápido. Se trataba de ajustar los tiempos al máximo para poder empezar con los detalles del interior con la mayor rapidez posible. La escalera principal era, además, un radiador. Corbusier la llamaba la "escalera-bicicleta", y la idea era que el agua caliente pudiera circular por su interior. ¡En definitiva, una experiencia doblemente interesante! Por un lado, de reconstrucción y de restitución, lo que además nos permitía entender el origen de algunas de sus ideas. Pero, por otro, una muestra de las posibilidades de un sistema constructivo, el de los paneles de hormigón, que se extendía por Europa dando lugar a verdaderos monstruos, una suerte de edificio-manifiesto. Desde el punto de vista plástico y constructivo, fue una gran experiencia.

En 1982 realizas la exposición sobre el proyecto de la iglesia con la intención de recaudar fondos y pones a la venta todo el material, incluyendo los planos de la etapa del atelier. Una apuesta fuerte que, sin embargo, no encuentra el eco esperado. ¿Qué sucede a partir de ese punto?

Bueno, en esas condiciones y dado que no tenía posibilidad de encontrar trabajo en Francia, me tuve que ir a Estados Unidos. Aparte de estas dos experiencias, llevaba encima todo el bagaje del atelier que, como te comentaba, fue una experiencia vital. Me permitió aprender a tomar decisiones, a realizar la elección correcta, qué cuestiones debían de respetarse, cuándo había que modificarlas o abandonarlas para acceder a otras... Si tengo una buena formación a partir del atelier, se ve en estos tres trabajos en los cuales me gustaría centrar mis resultados: el Centro Cultural de Damasco, la casa Miller en Kentucky (figs. 14 y 15) y Saint-Pierre. En realidad, aunque con diferentes escalas y medios, todos profundizan en una cuestión que me resulta tremendamente interesante: la exploración de la continuidad espacial del interior al exterior, desde cualquier lugar poder descubrir las dimensiones y la estructura interna del total.

Es verdad que en cada uno de estos tres proyectos tuve una gran libertad de movimientos. En el primer caso, resultaba complicado, ya que se trataba de un edificio representativo del Estado francés, pero en la casa ocurre lo mismo. El cliente estaba siempre abierto a experimentar, y esto es una cuestión básica, uno de los ingredientes para desarrollar un proyecto con garantía de éxito. Esto es una cosa terrible para los arquitectos: una cosa es proyectar y hacer maquetas, otra es construir... E igualmente para la iglesia, ison proyectos realizados en las mejores condiciones!



Figura 14. Casa Miller, vista desde el suroeste. Fotografía de Brian Wilson.

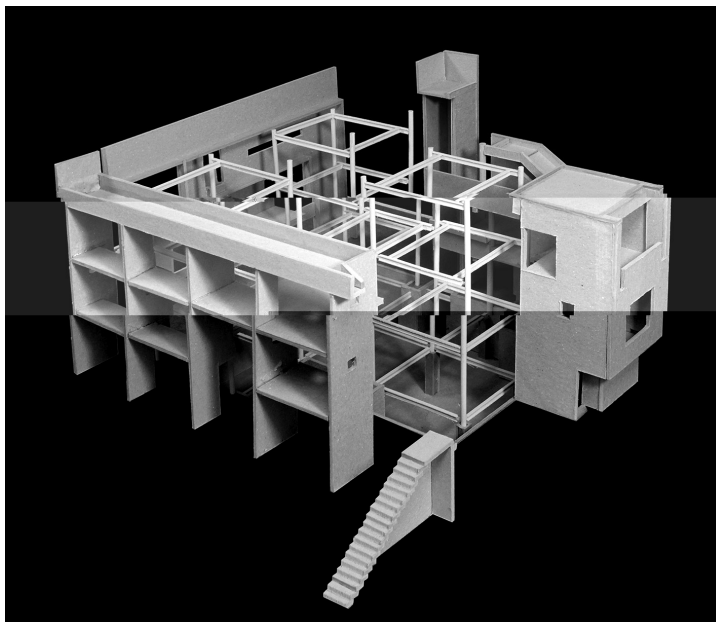


Figura 15. Casa Miller, maqueta conceptual. Fotografía de Philip Arnold.

Como has dicho antes, haber podido construir Damasco y Miller entre medias de ambas etapas también ha contribuido al proyecto definitivo de la iglesia (fig. 16), porque en ese proceso me he dado cuenta de las dificultades que podía entrañar la finalización de la obra. Retrospectivamente, la manera en la que se han sucedido los acontecimientos no es tan mala. Desafortunadamente, la diferencia de tiempo entre una etapa y la otra ha modificado la percepción de la Fondation al respecto del proyecto. Aquí, el gran descubrimiento es ese helicoides fantástico que se traza desde el acceso completamente enfrentado al altar (fig. 17) y que entra en tensión gracias al sistema de cañones de luz que estructuran el espacio (fig. 18). ¡Esa continuidad del plano de la nave, nos permite comprimir más usos en menos espacio!

23 Desde 1974, José Oubrerie ha ocupado diferentes cargos en universidades como la Escuela Nacional de Bellas-Artes (1974-1984), The Cooper Union (1974), College of Architecture de la Universidad de Kentucky (1981-1981/1983-1984/1987-1991), Politécnico de Milán (1981-1983), Institut of Technology New York (1985-1987), GSAPP Columbia University (1985-1987) y Knowlton School of Architecture Ohio University (1991-1997/2003-2005).

Por otro lado, tu intensa labor docente²³ siempre te ha mantenido alerta y en perfecta conexión con el momento actual. Me parece que es una faceta muy importante en esta profesión, porque te fuerza a replantearte constantemente y con claridad tus propias creencias; pero, al mismo tiempo, a ser suficientemente flexible, o incluso diría “poroso”, para ser capaz de absorber diferentes puntos de vista.

Después de la iglesia sigo perfectamente conectado con el mundo de la arquitectura y su problemática actual. Sigo con interés la poética de la arquitectura de Steven Holl o la de Rem Koolhaas que, para mí, por la dimensión de su compromiso intelectual y conceptual, es una suerte de Le Corbusier actual. También me interesa el trabajo de Frank Gehry, a pesar de que peca en algunos casos de una cierta gratuidad formal y de que muy a menudo la “piel” se ha dissociado del cuerpo. La arquitectura de Corbusier, por supuesto, era muy pregnante en ese sentido; pero lo formal



Figura 16. Iglesia de Saint-Pierre de Firminy. Alzado sur. Fotografía del autor.



Figura 18. Iglesia de Saint-Pierre de Firminy. Los cañones de luz de la cubierta. Fotografía del autor.



Figura 17. Iglesia de Saint-Pierre de Firminy. Vista desde el presbiterio hacia la entrada. Fotografía del autor.

siempre estaba asociado con un objetivo concreto, no con programa, sino con su estructura interna. Tal y como bien dices, mi labor docente supone otro punto de conexión con la disciplina, otro frente para la reflexión continua con los estudiantes. Me interesan particularmente las cuestiones relacionadas con la "fabricación del proyecto", por ejemplo. El uso o la introducción de la informática como herramienta... Trabajar con maquetas,


poder escanearlas para manipularlas directamente con el ordenador... Para volver de nuevo a la maqueta estableciendo un diálogo crítico continuo. Una vez más, el problema cuando los estudiantes proyectan, suelen ser los dibujos. Creo que, al igual que lo hacíamos nosotros, el ordenador te permite liberarte de ciertas cuestiones disciplinares.

Bueno, José, a modo de cierre, me gustaría retomar algunos fragmentos del texto con el que has decidido presentar la Casa Miller en tu último libro, que precisamente trata de resumir tu evolución a través de esta obra y la iglesia. Me resulta muy llamativo que, teniendo la posibilidad de extenderte con largas explicaciones sobre el proyecto, prefieras contarlo a través de unas ideas que no suponen una aproximación particularizada, sino más bien una teoría general que ha de servirnos para entender tu concepción de la arquitectura, independientemente del tamaño, la escala o el programa. Yo diría que, más que una “memoria de proyecto”, estamos aquí ante un *manifiesto*.

La Casa Miller es un cubo encajado en el paisaje como una mansión tradicional, pero un cubo “explotado”. De hecho, tres cubos dentro de un cubo con sus seis caras regulares: suelo, cuatro paredes y techo. Cada cara se ha constituido y construido independientemente de las demás.

La casa se transforma en un continuo espacial de continuidad luminosa. La luz cruza una fracción materializada del espacio y lo anima, haciéndolo perceptible. El curso de luz transforma los espacios, al fundirlos con el tiempo: la casa es así proyectada en este continuo espacio-luz.

El ritmo del tiempo queda marcado por la luz y la sombra, el día y la noche, y la presencia de la oscuridad se siente aún más debido a la posición geográfica. El problema banal de la ventana se ha neutralizado, superado: los planos autónomos que constituyen la envolvente son opacos, transparentes o translúcidos, pero todavía conforman la geometría del edificio cualesquiera sean sus calidades.

Aquí y allí son perforados, o su naturaleza modificada para ayudar o inhibir la visión, para iluminarse o disolverse en la sombra. “La luz son planos iluminados”, solía decir Le Corbusier... Significa proyectar geometrías de sombras sobre geometrías construidas. Esto quiere decir la difusión de una niebla indistinta y brillante que da aquel espacio visible en total como cuando usted hace volar el humo de un cigarrillo en su modelo para “ver” los espacios²⁴ (fig. 19). 

24 AA. VV., *Architecture with and without Le Corbusier*.

Bibliografía

AA. VV. *Architecture with and without Le Corbusier*: José Oubrerie Architecte. Filadelfia: Oscar Riera Ojeda, 2013.

AA. VV. *GA Houses: Special Masterpieces, 1971-2000*. v. 2. s. l.: Yukio Futagawa, 2000.

Alberto Cruz en conversación con Cristian Warken. *Una belleza nueva*. Santiago de Chile, junio de 2002.



Figura 19. José Oubrierie en el interior de la iglesia de Saint-Pierre de Firminy.
Fotografía de Olivier Deleage.

Burri, René. *Le Corbusier: Moments in the Life*. Zurich: Birkhauser Architecture, 1995.

Frampton, Kenneth y David Larkin. *American Masterworks: The Twentieth Century House*. New York: Rizzoli International Publications, 1995.

Gresleri, Giuliano. "L'enigme de L'Esprit Nouveau: un storia che viene da lontano". <http://www.giulianogresleri.com/wp-content/uploads/2012/09/2-Lenigma-de-LEsprit-Nouveau.pdf>.

Le Corbusier: Œuvre complète. Zurich: Girsberger, 1969.

Le Corbusier. *The Development by Le Corbusier of the Design for l'Eglise de Firminy a Church in France*. North Carolina: Student Publications of the School of Design North Carolina State at Raleigh, 1964.

Le Corbusier's Sketchbooks. v. IV, 1958-1964. Boston: Architectural History Foundation/MIT Press.

Oubrierie, José. "Architecture before Geometry, or the Primacy of Imagination". *Assemblage*, n.º 39 (1999): 94-105.

Pérez de Arce, Rodrigo. *Guillermo Jullian: obra abierta*. Santiago de Chile: ARQ, 2000.

Soltan, Jerzy. "Working with Le Corbusier". En *Le Corbusier: The Garland Archives*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

Sterken, Sven. "Travailler chez Le Corbusier: le cas de Iannis Xénakis". En *Massilia: Anuario de Estudios Lecorbuserianos*, 202-215. Barcelona. 2003.

Vásquez, Claudio. "84: conversación con Guillermo Jullian de La Fuente". En *Massilia: Guillermo Jullian de La Fuente*. Barcelona, 2007.