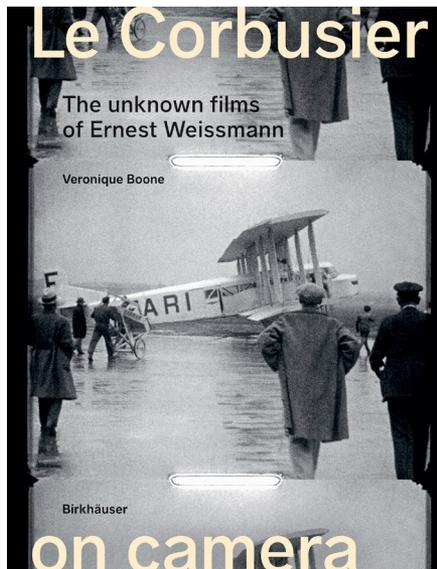


RECENSIONS



A mediados de 1928 Le Corbusier había alcanzado ya su reputación como el arquitecto que iba a liderar la transformación moderna de la arquitectura. Acababa de fundar los congresos CIAM en La Sarraz y había construido en unos años un significativo número de arquitecturas programáticas —que conformarían el contenido del primer volumen de su *Obra completa*— y que tejerían los mimbres del nuevo lenguaje arquitectónico del llamado Movimiento Moderno. Ese reconocimiento transfronterizo del despacho de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, propició la llegada a la oficina del número 35 de la calle Sèvres de París de un nutrido y entusiasta grupo de jóvenes arquitectos internacionales deseosos de empaparse de esa corriente transformadora. A Charlotte Perriand, Alfred Roth, Kunio Maekawa, Norman Rice, Albert Frey o Josep Lluís Sert se unió en ese mismo momento el arquitecto croata Ernest Weissmann (1903-1985), graduado por la Universidad de Zagreb en 1926, protagonista de esta desconocida historia y de este libro.

Además de colaborar en algunos de los proyectos —ya de una escala arquitectónica y urbana mayor que los precedentes— que se estaban desarrollando por entonces en el célebre despacho, Weissmann recibió el encargo de organizar el archivo fotográfico y de gestionar las solicitudes de fotografías que llegaban al taller de Le Corbusier y Jeanneret. Su curiosidad e interés por la imagen le llevó a adquirir una cámara amateur de cine, el exitoso modelo Pathé Baby Motocámara, compacta y fácilmente manejable con una sola mano por sus reducidas dimensiones. El uso de película de 9,5 mm la convertía a su vez en un producto más asequible y popular frente a los modelos de 16 o 35 mm y los 9 metros de longitud del rollo —filmado a 16 fotogramas por segundo— permitía registrar hasta 1 minuto y 15 segundos de grabación.

Con esta cámara a su disposición Ernest Weissmann se lanzó a capturar desde mayo de 1929 hasta mediados de 1930 —sus prácticas en la oficina de Le Corbusier terminaron en octubre de 1930— más de una hora de sucesivos fragmentos de la efervescente labor que se desarrollaba en el taller de Le Corbusier y de algunas actividades, visitas, encuentros y viajes paralelos llevados a cabo por el arquitecto y sus colaboradores. Este documento visual es lo que este libro presenta por primera vez al tratarse de un material sustancialmente inédito

hasta la fecha. Veronique Boone —profesora en la Universidad Libre de Bruselas que cuenta con una dilatada experiencia y producción investigadora en torno a los aspectos que vinculan a Le Corbusier con el mundo de la imagen y la representación arquitectónica— ha rescatado, datado y organizado estos documentos filmicos que en la publicación editada por Birkhäuser se presentan y articulan en torno a seis episodios destacados, a saber: una jornada de trabajo en el taller durante el verano de 1929, el primer vuelo en avión de Le Corbusier en junio de 1929, la construcción de diorama Mundaneum en Buttes-Chaumont en julio de 1929, diversos momentos y encuentros en París, varias visitas a las obras de la Villa Savoye y, finalmente y haciendo un pequeño salto en el tiempo, el viaje en barco a Atenas en 1933 con ocasión del IV Congreso CIAM.

Además del breve prólogo del británico Tim Benton —otra voz autorizada para hablar de la relación del maestro moderno con la imagen arquitectónica— el libro cuenta con dos textos introductorios a cargo de la autora y de Tamara Bjažić Klarin —investigadora del Instituto de Historia del Arte en Zagreb—, quien aborda el perfil y la trayectoria arquitectónica y urbanística de Weissmann, fuertemente marcada por el compromiso social. Cada uno de estos seis episodios o capítulos se introduce a su vez con un texto que contextualiza las filmaciones del arquitecto croata para dar paso finalmente a un conjunto de fotogramas que —en ausencia del documento filmico como tal y gracias a la cuidadosa digitalización de cada uno de los clichés— permitan evocar aquello que la imagen en movimiento relata y revela de manera más intensa. Esta es seguramente la gran paradoja de esta publicación: de la misma manera que la fotografía de arquitectura nunca puede sustituir a la experiencia física del espacio arquitectónico, los fotogramas individuales —una suerte de captura de imagen— no llegan a dar cuenta de la secuencia dinámica y de la narrativa visual que la película como tal traslada al observador. Por desgracia también, las películas siguen siendo documentos privados —conservados en la Fundación Le Corbusier y en la Ubu Gallery de Nueva York— que no están disponibles para el gran público.

No obstante, como apunta Boone, “el metraje de la película puede verse simplemente como fotografías en movimiento y no tanto como una película”, lo que resta gravedad a la referida indisponibilidad del objeto de estudio

Iñaki Bergera

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2024.22587>

Veronique Boone

Le Corbusier on camera. The unknown films of Ernest Weissmann

Birkhäuser, 2024

Formato: 21x27 cm, 176 páginas, ill.

Idioma: inglés

ISBN: 978-3-0356-2728-2

como tal. Weissman no se considera o actúa como un cineasta sino más bien como un fotógrafo interesado en capturar momentos o fragmentos concretos de la realidad vivida. De ahí que, en ausencia del documento filmico, los fotogramas seleccionados para la publicación ya contienen de alguna manera la intensidad y el valor interpretativo y documental que esconden las películas originales. Así mismo, a pesar del supuesto empeño del autor por obtener unas imágenes técnicamente correctas, su desconocimiento del medio y de las herramientas y estrategias propias de la narración filmica producían en ocasiones unas secuencias desenfocadas, movidas y fragmentadas, incapaces por ejemplo de reflejar esa idea tan *corbuseriana* de la *promenade architecturale*, del dinamismo a través del espacio arquitectónico.

El descubrimiento e interés del libro no es solo el de sacar a la luz la existencia de estas grabaciones hechas a Le Corbusier —con la consiguiente revitalización del misticismo del maestro moderno visto ahora “en acción” y en un particular e intenso momento de su trayectoria vital— sino también el de presentar y potenciar la figura del autor de las grabaciones quien, tras dejar París, continuó su trabajo profesional en su país natal durante casi una década —ganándose una notable reputación después de obtener sendos premios en concursos internacionales de arquitectura y siendo la cabeza visible de Yugoslavia en los congresos CIAM— para terminar instalándose profesionalmente a partir de 1939 en la ciudad de Nueva York, donde llegaría a desempeñar entre otros un cargo en el Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de las Naciones Unidas. Weissmann se suma a esa lista cada vez nutrida —gracias a la creciente y continua labor investigadora en este campo— de arquitectos fotógrafos, profesionales con una explícita dedicación a la documentación visual de la arquitectura. Así, el croata continuó utilizando su cámara de cine para asuntos profesionales y personales en su país —particularmente las actividades deportivas al aire libre— profesionalizando un poco más este desempeño a la llegada a Estados Unidos, donde adquirió una nueva cámara de 16 mm (Bell & Howell Filmo 70D) y trabajó como fotógrafo de arquitectura para la agencia neoyorkina Kostich Colour Photos entre 1940 y 1942.

El interés de las películas iniciáticas de Weissmann no se sustancia, insistimos, en su rigor filmico o narrativo. Nos encontramos más bien con un material en bruto, sin editar a pesar de que el equipo de proyección que acompañaba a la cámara Pathé-Baby lo permitía. Esta condición desnuda y no mediatizada de las imágenes —propias de un trabajo amateur experimental, personal e incluso íntimo— favorece una mayor cercanía con el personaje frente a la construcción idealizada y heroica de la figura de Le Corbusier y ayuda a humanizar de alguna manera a un mito que, en los primeros años de su trayectoria, estaba aún más si cabe rodeado de un aura de personaje extraordinario propia de los grandes iniciados.

Weissmann es así testigo, y levanta registro de ello, de la actividad de un día normal en el taller parisino, con reuniones, revisiones de proyectos y momentos de esparcimiento. La aparente naturalidad de las escenas revela no obstante que la presencia de la cámara no pasa desapercibida, condicionando la acción por la innegable fascinación que produce la novedosa técnica de filmar y ser filmado. Conociendo la incluso obsesiva supervisión de Le Corbusier sobre el contenido y el encuadre selecto de las primeras fotografías que trascendieron de sus obras, nos cuesta pensar en un Le Corbusier desinhibido y totalmente despreocupado frente a la construcción de su propia escenografía dentro del rollo de una película. Esta falta de control o permisividad sobre esta oficiosa actividad de Weissmann es seguramente la que permite nos permite conocer aquí a un Le Corbusier no impostado, más próximo y cercano.

Es relevante detenerse en uno de los episodios más intensos de esta particular filmografía de Ernest Weissmann: la grabación el 6 de junio de 1929 del primer vuelo de avión de Le Corbusier —un icónico Farman Goliath del que el propio arquitecto había hecho mención en *Vers une architecture* 6 años antes—, en un trayecto desde el aeropuerto de Le Bourget en París a Berlín —con escala en Colonia—, como etapa previa a un viaje en tren hasta Moscú. En toda la secuencia late la excitación propia de quien se encuentra cara a cara por primera vez con un universo, el de la aviación, que constituye el referente conceptual y paradigmático de esa eficiencia técnica, formal y funcional de la máquina al servicio del hombre, que Le Corbusier siempre quiso

trasladar a la arquitectura, por no mencionar las implicaciones en la concepción del nuevo urbanismo derivadas de la visión del territorio desde el aire.

Las 5 grabaciones realizadas en la Villa Savoye en construcción durante todo un año —desde que apenas está levanta la estructura de la planta baja en mayo de 1929 hasta el final de la obra en mayo de 1930— es un nuevo testimonio documental de gran alcance y de doble dirección. Por una parte, por lo que tiene de seguimiento de los pormenores técnicos de los procesos y sistemas constructivos de esta obra icónica de la modernidad, repleta como es sabido de paradojas y contradicciones. Por otra parte, y lo que es más importante, nos muestra sin mediación el pragmatismo humano que hizo posible la precoz construcción de una obra adelantada a su tiempo: la involucración personal de los arquitectos para llevar a término la obra según su propio ideario, el compromiso —fe más bien— de unos operarios que tenían que poner de su parte para adaptar sus conocimientos tradicionales al servicio de unas nuevas lógicas constructivas y, finalmente, la palpación e ilusión compartida con colaboradores y amigos (Sert, Rice, Maekawa y particularmente Sigfried Giedion) que termina por dar a esta narrativa visual una condición novelesca tan heroica como aparentemente ordinaria.

Esta particular historia termina a bordo del crucero *Patris II* que entre el 29 de julio y el 13 de agosto de 1933 lleva y devuelve a los congresistas del IV CIAM desde Marsella hasta Atenas. Ernest Weissmann embarca sin pasaje, como polizón, pero no olvida llevar su cámara. Las secuencias obtenidas nos permiten una vez más acercarnos no a los debates del congreso sino al intenso y feliz vitalismo interpersonal que —bajo el potente liderazgo del gran maestro— rezuma alrededor de las actividades que impulsa la corriente renovadora de la modernidad arquitectónica. A la par que Dziga Vértov, también Weissmann se convierte desde 1929 en ese “hombre de la cámara” que, consciente del poder del nuevo ojo mecánico, nos enseña que la realidad inmediata puede ser narrada y documentada en términos visuales y que ni siquiera algo tan aparentemente trascendente y mitificado como la figura y la trayectoria vital de Le Corbusier puede escapar a la franca capacidad reveladora de lo ordinario que la imagen en movimiento conlleva.