



1. Diego Velázquez. Las Hilanderas (La fábula de Aracne). 1657(?).

Additions or Transformations

Although *Las Hilanderas* has always been known as a representation of a Court scene, this is not, nor has it been, its main iconological theme. Through small iconographic discoveries, successive explanations have been added to the legend which gave its origin as a photographic image which Velázquez, Court painter at that time, portrayed during a visit with ladies from the Palace to the Madrid Tapestry Factory in Santa Isabel Street. Today it is guessed that we are attending a mythological dramatization of *The Fable of Pallas and Arachne* from Ovid's *Metamorphosis*. These explanations have turned it into a controversial and enigmatic work, with no interpretation convincing to all the critics.

It is almost certain that alongside a scene from daily life Velázquez normally adds something more, hiding it at the same time; superimposing meanings. Therefore Charles de Tolnay suggests that the characters in the foreground serve as a contrast and explanation for those in the background, although they are the same: an allegory of art contrasted with handicraft. The light of art comes to illuminate and enrich the manual labour represented by the five spinners.

The justification of Fine Arts as a value-source for the handicraft calling is an image adopted by the neoplatonic theories of the 16th and 17th Centuries. J.M. de Azcárate, taking as a basis the *Iconology* by Ripa and the *Hieroglyphics* by Valenciano, believes on the contrary that vision would exalt obedience to the king and concord, protection and repentance by rebels in relation to the peculiar political situation in Spain at that time.

Together with the obscurity of its reading another fact that shapes the complex nature of the painting are the visible additions. In fact four additions to the base are appreciable in the form of bands; the upper one 98.5 cms wide, two side ones of 18.7 and 2.6 cms and the lower one irregular, decreasing from 7.85 to 2.6 cms. Their attribution continues to be very doubtful. Both theories which argue that the additions made were repairs to buirns suffered during the fire in the Alcázar in 1734, and those stating that they were extensions by an unknown hand to a former painting, catalogued in the Inventory of Goods belonging to the Magistrate Pedro de Arce (1644) with the theme *Fable of Arachne*, of lesser dimensions than the present one, believed to be lost, have been slowly abandoned. It is also

possible to think that the additions are working ones, that is, by Velázquez himself who as he elaborated the weave, adjusted the surface area of the canvas, modifying the framing.

In principle they do not constitute essential material for the central theme, this being periodically exhibited in the Prado Museum without these additions. The composition presented a massive symmetry and a spatial construction by parallel planes, gradually disposed, on which was superimposed an oblique disposition of axes, light, movement and perspective. The view point was displaced towards the left, to which were directed the light focuses of both planes. The focal centre was fixed on the opposite side, on the spinners on the right. Characteristic Baroque diagonal construction, interpreted with the serenity of Velázquez's naturalism. There is a balanced domination of the tendency towards flight of movement and space. Because of the wide gap, the action is extended to another simultaneous space. The light and colour allow the work to open out, carefully controlled by covering the background with a tapestry which combines tonality, vision and external nature with the reality of the transverse plane, end of the

Aunque siempre fue conocida *Las Hilanderas* como representación de una escena cortesana, no es éste, o no ha sido su principal tema iconológico. A la leyenda que presentaba su origen como imagen fotográfica que Velázquez, pintor de cámara en ese momento, retrata, durante una visita junto a damas de Palacio a la madrileña Fábrica de Tapices de la calle Santa Isabel, se le han ido sumando, por pequeños descubrimientos iconográficos, sucesivas explicaciones —hoy es comúnmente aceptado que asistimos a una escenificación mitológica de *La fábula de Palas y Aracne* de las *Metamorfosis* de Ovidio— que la han convertido en una obra controvertida y enigmática, sin una interpretación que convenza a todos los críticos.

Es casi seguro que al lado de una escena cotidiana, Velázquez suele añadir algo más, escondiéndolo al mismo tiempo; superponiendo significados. Charles de Tolnay sugiere que los personajes del primer plano sirven de contraste y explicación de los del fondo, aunque sean los mismos: alegoría contrapuesta del arte y la artesanía. La luz del arte viene a iluminar y enriquecer la labor manual representada por las cinco hilanderas. La apología de las Bellas Artes como valor-fuente del oficio artesanal es una imagen asumida por las teorías neoplatónicas de los siglos XVI y XVII. J.M. de Azcárate, basándose en la *Iconología* de Ripa y en los *Hieroglyphica* de Valenciano, piensa por el contrario que la visión exaltaría la obediencia al rey y la concordia, el cobijo y el arrepentimiento de los rebeldes en relación con la peculiar situación política de España durante aquellos momentos.

Junto a la oscuridad de su lectura, otro dato que configura el carácter complejo de la pintura son sus visibles añadidos. En efecto, son apreciables cuatro adiciones al soporte a modo de bandas; la superior de 98,5 cms. de anchura, dos laterales de 18,7 y 2,6 cms. y la inferior irregular, decreciendo de 7,85 a 2,6 cms. Su atribución sigue siendo muy dudosa. Han sido insinuadas opiniones que argumentaban que los añadidos practicados eran reparaciones a quemaduras sufridas durante el incendio del Alcázar de 1734; así como quienes afirmaban eran ampliaciones, de mano desconocida, a un primer cuadro, catalogado en el Inventario de Bienes pertenecientes al Magistrado don Pedro de Arce (1664) con el tema de *fábula de Palas y Aracne*, de dimensiones inferiores al actual y que se creía perdido. Es

posible pensar también que los añadidos sean de trabajo, del propio Velázquez que, según elaboraba la trama recompusiese el plano de lienzo modificando los encuadres.

En un principio no constituyen un material esencial para el tema central, exponiéndose periódicamente en el Museo del Prado sin estas adiciones. La composición presentaba una simetría masiva y una construcción espacial por planos paralelos, gradualmente dispuestos, a los que se superponía una distribución oblicua de ejes, luz, movimiento y perspectiva. Se desplazaba el punto de vista hacia la izquierda, donde se ubican los focos de luz de ambos planos. Se fija una construcción diagonal característica del barroco, interpretada con la serenidad del naturalismo de Velázquez. Hay un dominio equilibrado de la tendencia a fugar el movimiento y el espacio. Por el gran hueco, se amplía la acción a otro espacio simultáneo en el tiempo. La luz y el color permiten *abrir* la obra, pero controlándola sutilmente al cubrir el fondo con un tapiz que conjuga la tonalidad, la visión y el carácter exterior con la realidad del plano transversal, fin de la visión del espacio. Las figuras entran en movimiento también con un desarrollo controlado y sutil, acciones suaves, escorzos no forzados. Incluso la rueda con su giro vertiginoso tiene su *tempus* ralentizado.

Los añadidos son extensiones subordinadas a esta construcción, que en ciertos casos intentan reforzar la composición diagonal y en otros controlar la fuga excesiva de la perspectiva pero que no aportan nada a la trama iconológica. Por ejemplo, la cortina de color rojo intenso del nuevo margen izquierdo establece un fuerte marco en el borde simétrico con el muro del extremo opuesto. Allí debe rematarse la mancha oscura de la puerta, ya que de no complementarse su discontinuidad, favorecería la lectura inacabada del espacio por un punto no controlado. También el tratamiento completo de la banda superior está fundamentado en la composición preexistente y en la intención de cerrar el entorno de los vacíos inacabados. Al elevar la proporción vertical del cuadro se hace coincidir la diagonal virtual con la lumínica. La escalera se remata hasta la altura que le permite esa línea compositiva. Los nuevos elementos que aparecen en escena adquieren formas neutras que no registran irregularidades geométricas. El arco y el óculo son figuras, redun-

vision of space. The figures also begin to move with controlled and subtle development, gentle actions, foreshortened and not forced. Even the distaff with its vertiginous movement has its *tempus* slowed down.

The additions are extensions subordinated to this construction, which in certain cases attempt to reinforce the diagonal composition and in others to control the excessive flight of the perspective because they add nothing to the iconological weave. For example the intensely red curtain on the new left margin establishes a strong frame in the symmetrical border with the wall at the opposite extreme. There the dark stain of the door should be finished off since if it is not completed, its discontinuity would favour an unfinished reading of the space because of an uncontrolled point. Also the complete treatment of the upper band is based on the pre-existing composition and on the intention to close the surroundings of the unfinished spaces. On raising the vertical proportion of the painting the virtual diagonal is made to coincide with the luminic one. The staircase is finished up to the height which this compositional line allows it. The new elements which appear on the scene acquire neutral forms which do not

register geometrical irregularities. The arch and the oculo are figures, mutually redundant, without border edges nor vertices, gentle forms over which glide the axes and limits. They recall a *serliana* which centres the composition even more.

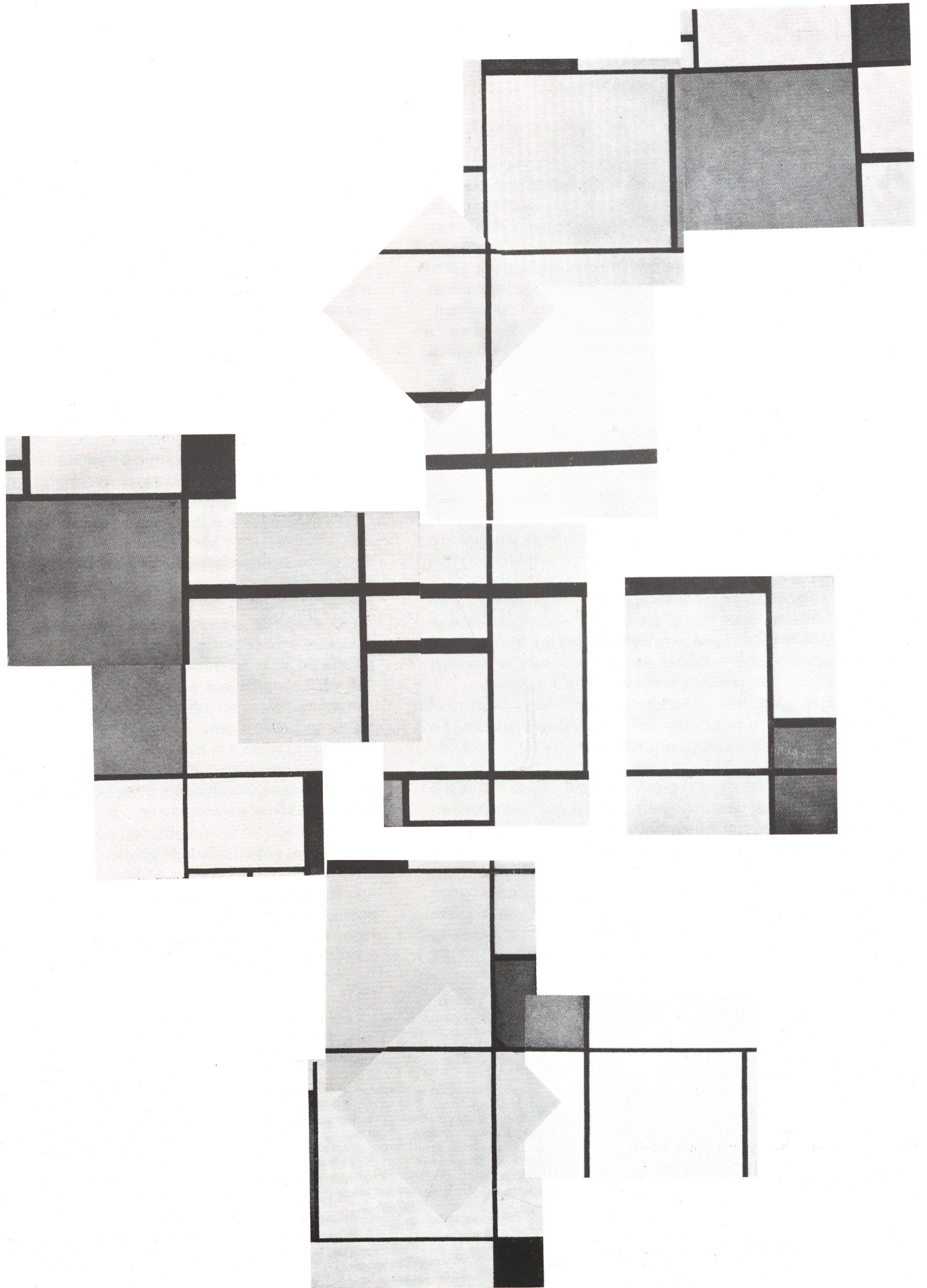
This way of working means considering the origin of the action in the initial object itself. Starting from this a logical discourse is mounted which allows the problem to be solved by means of annexes without the originating model losing its autonomous nature and its identity as a historical object. It means then a critical hierarchization of the future unit as the product of a scale of values which is based more on authors or ages than on objects and on its own disciplinary coherence.¹

With rapid historical foreshortening we shall now examine a very different work. Mondrian concluded his personal process, rational and critical, with the neoplastic compositions of 1917. From the first naturalistic representations it is possible to follow his continual revolution — reflected in the acceptance of stylistic rules for symbolism (Cret) post-impressionism (Van Gogh), Fauvism and finally analytical Cubism — in the understanding of a different way

of universal expression. In 1912 he recognized the failure of cubism when this "did not accept the logical consequences of its own discoveries; the abstraction must be developed up to its ultimate end; the expression of pure plastic art". The peculiarities of the form obscure the expression of reality, and the duty of art is shown with clear vision. Consequently it restricts the range of colour, limits the cubist planes to the bidimensional surface of the canvas. It imposes a smooth, homogeneous order on the straight weaves and curves of cubism and closes the colour in among them.

"The really modern artist consciously feels the abstractness of the emotion of beauty; he consciously recognizes that the emotion of beauty is cosmic, universal. This conscious recognition has as a result the abstract image, defining it as that alone which is universal... it has to arrive at a demonstration of abstraction in form and colour with the straight line and the primary colour defined". (Mondrian, P. "The New Image in Painting").

It demands a philosophical leap to the modern meaning of representation. Painting is not the expression or representation of something extraneous to it but reality in



2. Piet Mondrian. Composiciones con Rojo, Amarillo y Azul entre 1927 y 1931; Fox Trot A. 1927.

dantes entre sí, sin vértices, formas suaves sobre las que resbalan los ejes y límites. Rememoran una serliana que centraliza aún más la composición.

Este modo de operar supone considerar el origen de la actuación en el propio objeto inicial. A partir de él se monta un discurso lógico que permite mediante anexiones resolver el problema sin que el modelo originario pierda su carácter autónomo y su identidad como objeto histórico. Supone pues, una jerarquización crítica de la unidad futura producto de una escala de valores que se basa, más en autores o épocas que en objetos y en su propia coherencia disciplinar. —> 1

Haciendo un rápido escorzo histórico examinamos ahora una obra bien distinta. Mondrian concluyó su personal proceso, racional y crítico, en las composiciones neoplásticas de 1917. Desde las primeras representaciones naturalistas es posible seguir su continua evolución —reflejada en la aceptación de reglas estilísticas del simbolismo (Corot), post-impresionismo (Van Gogh), Fauvismo y del Cubismo analítico por último— en el entendimiento de un modo distinto de expresión universal. En 1912 reconoce el fracaso del cubismo cuando éste *"no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos; hay que desarrollar la abstracción hasta su último fin; la expresión de la plástica pura"*. Las particularidades de la forma oscurecen la expresión de la realidad, y el deber del arte es mostrarlo con visión clara. En consecuencia restringe la gama de color, limita los planos cubistas a la superficie bidimensional del lienzo. Impone un orden alisado, homogéneo, a las tramas rectas y curvas del cubismo y encierra el color entre ellas.

"El artista realmente moderno siente conscientemente lo abstracto de la emoción de la belleza; reconoce conscientemente que la emoción de la belleza es cósmica, universal. Este reconocimiento consciente tiene como resultado la imagen abstracta, la define como aquello que sólo es universal... tiene que llegar a una manifestación en abstracción en forma y color con la línea recta y el color primario definido". (Mondrian, P.—*La nueva imagen en la pintura*).

Exige un salto filosófico sobre el sentido moderno de la representación. La pintura no es expresión ni representación de algo extraño a ella sino realidad en sí, abstracta. La emoción de la

belleza se identifica con la imagen exacta de la pura relación universal. Las primeras obras neoplásticas de Mondrian lo manifiestan por medio de la posición, tamaño y valor de la línea y del plano rectangular de color. No hay equilibrio, sí simetrías convencionales. Cada elemento está dispuesto de modo que tenga una relación sutil con el resto. Mondrian elimina la centralización del diseño tradicional, pero todavía, en estas obras de los años 20, el espacio queda reducido a las dimensiones del lienzo. Las líneas negras se detienen antes de llegar a los bordes. Los rectángulos de color aparecen recortados sobre el fondo. Existe una gama de grises que refuerzan el efecto perspectivo por variación tonal. Es un intento de representación del espacio, limitado y bidimensional por medio de superposiciones y transparencias.

La ruptura de la infinitud del plano no era del agrado de Mondrian. Al igual que el uso del movimiento —la línea oblicua o la curva—, esta destrucción sutil de relación entre planos independiente del soporte físico le obligó a reducir aun más sus elementos de expresión. Las líneas se prolongaron a los bordes, la gama de grises desapareció, el número de planos de color disminuyó —incluso en algunas obras sólo existe el blanco y el negro—, las figuras geométricas quedaron reducidas a cuadrados, en la mayoría de los casos incompletos. El plano bidimensional se expande. El espacio expuesto ahora es universal.

Fox Trot. 1927. Mondrian inclina el soporte 45º respecto de la horizontal. Sólo hay tres líneas negras de diverso grosor. Dos de ellas se cruzan visiblemente. El significativo hecho de que podamos imaginar otra intersección fuera del cuadro supone admitir la existencia de un todo más amplio, de una estructura infinita.

¿Qué sentido tiene, entonces, sobre una composición periférica plantear una ampliación? Esta alternativa intenta superar la contradicción que tal pregunta supone. Cuando se ha definido un plano no jerárquico, sin focos, homogéneo, abierto en suma, la ruptura limitativa de un borde, en realidad no es tal. Sobre todo cuando las tensiones y direccionalidad que tal delimitación supone son ablandadas o eliminadas por otros valores. No son formas en el espacio sino pedazos aislados de él, que aún siendo infinitesimales contiene el germen de su propio crecimiento, de su futura extensión. —> 2

itself, abstract. The emotion of beauty is identified with the exact image of the pure universal relation. The first neoplastic works by Mondrian demonstrate this by means of the position, size and value of the line and the rectangular plane of colour. There is no conventional balance or symmetry. Each element is laid out in such a way as to have a subtle relation to the rest. Mondrian eliminates the centralization of tradition design, but still, in these works of the Twenties, the space is reduced to the dimensions of the canvas. The black lines stop short before they reach the edges. The rectangles of colour appear to be cut out on the background. There is a range of greys which reinforce the perspective effect by tonal variation. It is an attempt at representation of limited, bidimensional space by means of superimpositions and transparencies.

The breaking up of the infinity of the plane was not to Mondrian's liking. The same as the use of movement —the oblique line or the curve—, this subtle destruction of the relationship between independent of the physical support obliged him to reduce even more his elements of expression. The lines were extended to the edges, the range of greys disappeared, the number of planes of colour

decreased — in some works even there was only black and white. The geometrical figures were reduced to squares, incomplete in the majority of cases. The bidimensional plane was expanded. The space exposed is now universal.

Fox Trot 1927. Mondrian inclines the support at 45º in relation to the horizontal. There are only three black lines of varying thickness. Two of these are visibly crossed. The significant fact that we can imagine another intersection outside the picture means admitting the existence of a wider whole, of an infinite structure.

What sense does it make then to impose an extension on a peripheric composition? This alternative tries to overcome the contradiction which such a question implies. When a nonhierarchical plane has been defined, without focal points, homogeneous, in short open, the limiting breaking off by an edge is not so in reality. Specially when the tensions and directionality that such a delimitation imply are softened or eliminated by other values. They are not forms in space but isolated fragments in it which, even though they are infinitesimal, contain the germ of their own growth, of their future extension.²

One day in 1929 Magritte painted a pipe. It is an ordinary

common pipe, ugly even, like one appearing in an illustration for a children's dictionary. Underneath, in scholarly caligraphy, he wrote concisely *Ceci n'est pas une pipe* (This is not a pipe). The picture with its apparent banality and innocence managed in one instant to dismantle an identity between nature and art which until then had always been assumed. Nobody doubted this logical correspondence without the need of turning to a new expressivity. A world opened up in which meanings and significances coexisted independently, they did not need to depend on each other through the laws of common chance.

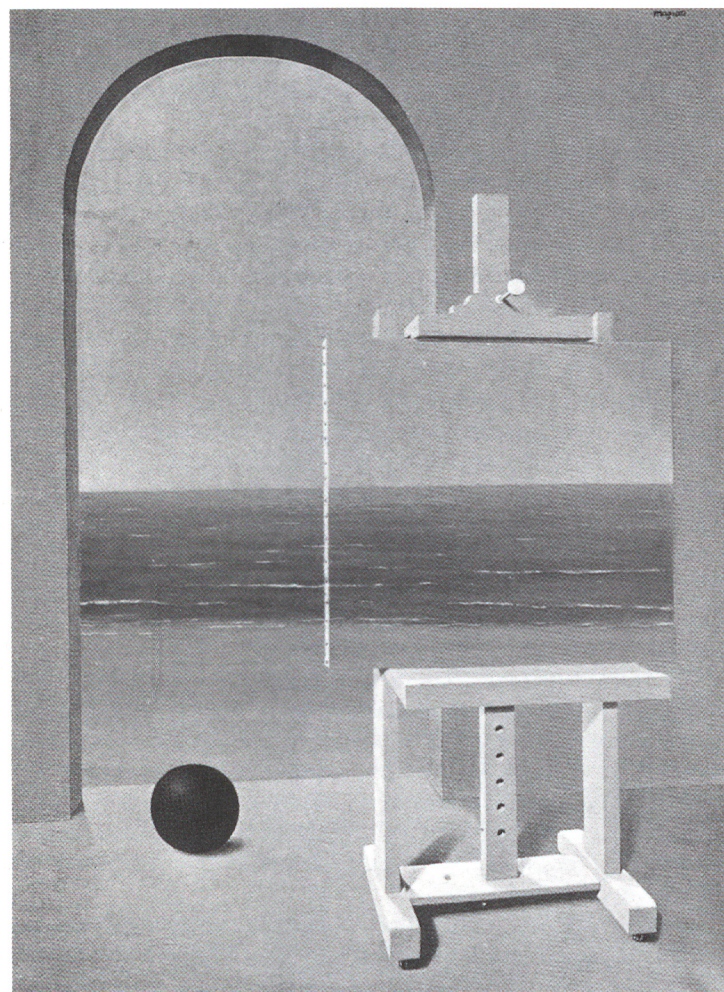
"I want only to paint as far as possible pictures which evoke mystery with the precision and charm necessary to the life of the thought. It seems obvious that the precise and charming evocation of mystery consists of images on familiar things, assembled or transformed in such a way that their agreement with our naive or wise ideas ceases".

Magritte by means of the disorientation provoked by linguistic or optical incongruities relieves objects of their significance, he frees them from their name, their history, their roots. It is the nature of their reassembly in a new



3. René Magritte. La condición humana I. 1934.

4. René Magritte. La condición humana II. 1935.



composition which momentarily confers on them identity, name and existence.

The series *The Human Condition* presents a single structure-type. We recognize one painting inside another. But the fact that the supposed picture fits in perfectly with the external landscape arouses doubts as to their identities. What do we recognize in that exterior? It is possible that it is one, as it is also possible that behind the window frame another canvas may be placed and we do not recognize the *trompe-l'oeil*. There still remains one last devastating explanation on appearances. We can risk imagining that the whole landscape, real and painted, is real and continuous, pierced by a rectangular *white hole*. In any case, read the form of the window by the combination of background instead of by the limit of the outline of the gap. Not by the figure but by the background. In *The Human Condition I* of 1933-34 the upper clamp of the easel is floating in the air and the curtain has a strange tear. The window on the contrary appears entire, unitary. In the second version in 1935 a black line is drawn cutting off one end of the frame over the sky, a strange transparency effect.

In case that first picture did exist, Magritte on painting it into his own admits the study of a theoretical exercise of extension. Faced with the self-explanatory image of the landscape in the supposed picture —vulgar even though having a certain abrupt solitude— the inversion into a different frame, the uniting of objects causally unrelated in principle and their confinement in an unreal space, affects that closed form, destroying its identity in order to endow it with another meaning more complex than the primitive one. He does not let himself be seduced by the limited orientation that the former dictates to him, unfolding a *mystery* when he chemically synthesizes the old and the new.

The interest in this exercise lies much in considering from the final product the reason for the intervention. It does not deny the value of the primitive but discards its presence as an origin. The operation is thought out and executed by meditating on keynotes not yet in existence, transforming the pre-existing material in terms of the unity of the whole. It is a process negative to that first described and because of this it is the posterior analyses which reveal its coherence. It accepts the continuity of actions in the

same way as it experiences the existence of critical discontinuities.³

It is easy to find real images coinciding with Magritte's picture. From the Complete Works 1910-1929 of Le Corbusier we select a photograph corresponding to the library of the Villa Church Music Pavilion. We observe an interior habitual in early works by Le Corbusier, in which the library furniture stands out, covering an entire panel of the walls of the room. The space flows continuously among the objects, the notion of its limits being diluted. The interior divisions are suggested by objects which invade the centre: the fireplace-sculpture and the thick mural-frame of a picture. On these appears to be resting the distinction of three interior atmospheres. Nothing extraneous to the whole except perhaps the fact of having placed the picture in such a way, isolated in the centre of the library. It is difficult to distinguish what it represents; in its forms there do not appear to be recognizable those of the French pictorial vanguard of the time, Ozenfant, Leger, but quite the opposite, a simple blurred landscape.

However this vision is not so real. Le Corbusier published in *Living Architecture* another photograph of the same

Un día de 1929 Magritte pinta una pipa. Es una pipa vulgar, ordinaria, fea incluso, como la que pueda aparecer ilustrando un diccionario infantil. Debajo, con caligrafía escolar, escribe escuetamente "*Ceci n'est pas une pipe*". El cuadro con su aparente banalidad e inocencia lograba en un instante desmontar una identidad entre naturaleza y arte que hasta entonces había sido siempre asumida. Nadie dudaba de esta correspondencia lógica sin necesidad de acudir a una nueva expresividad. Se abría un mundo donde significados y significantes convivían independientemente, no necesitaban depender mutuamente por leyes de causalidad común.

"Je veille à ne peindre dans la mesure du possible, que des tableaux qui évoquent le mystère avec la précision et le charme nécessaires à la vie de la pensée. Il semble évident que l'évocation précise et charmante du mystère consiste en des images de choses familières, réunies ou transformées de telle sorte que cesse leur accord avec nos idées naïves ou savantes".

Magritte mediante la desorientación provocada por incongruencias lingüísticas u ópticas descarga de significación a los objetos, los libra de su nombre, su historia, su raíz. Es la naturaleza de su reensamblaje en una nueva composición la que les confiere, momentáneamente, identidad, nombre y existencia.

La serie *La condición humana* presenta una misma estructura-tipo. Reconocemos una pintura dentro de otra. Pero el hecho de encajar perfectamente el supuesto cuadro con el paisaje exterior introduce dudas sobre sus identidades. ¿Qué reconocemos de ese exterior? Es posible que lo sea, como también que detrás del marco de la ventana se haya dispuesto otro lienzo y no reconozcamos el *trompe l'oeil*. Queda todavía una última y demoledora explicación sobre las apariencias. Podemos arriesgarnos en imaginar que todo el paisaje, el exterior y el pintado, es real y continuo, rasgado por un *agujero blanco* rectangular. En todo caso, leer la forma de la ventana por el conjunto de fondo en vez de por el límite del contorno del hueco. No por la figura sino por el fondo. En *La condición humana I*, de 1933-34, flota en el aire la grapa superior del caballete y la cortina tiene un extraño rasguño. La ventana por el contrario aparece entera, unitaria. En la segunda versión de 1935 el efecto se descubre por una línea negra recortando un extremo del bastidor sobre el cielo.

Si hubiese existido aquel primer cuadro, Magritte al pintarlo en el suyo admite el estudio de un ejercicio teórico de ampliación. Frente a la autosignificante imagen del paisaje del supuesto cuadro —vulgar aunque de cierta abrupta soledad— la inversión a un encuadre distinto, la reunión de objetos en principio irrelevantes causalmente y su confinamiento en un espacio irreal, afecta a aquella forma cerrada, destruyendo su identidad para dotarla de otro significado más complejo que el primitivo. No se deja seducir por la orientación limitada que aquél le dictó, desplegando un *misterio* cuando sintetiza alquímicamente lo antiguo y lo nuevo.

Cuanto el interés de este ejercicio radica en considerar desde el producto final la razón de la intervención. No niega su valor a lo primitivo sino que descarta su presencia como origen. La operación es pensada y ejecutada meditando sobre claves todavía inexistentes, transformando el material preexistente en función de la unicidad del conjunto. Es un proceso negativo al primeramente descrito y por ello son los análisis a posteriori los que revelan su coherencia. Acepta la continuidad de las acciones de la misma forma que experimenta la existencia de discontinuidades críticas.

→ 3

Es fácil encontrar imágenes reales coincidentes con el cuadro de Magritte. De la *Oeuvre Complète 1910-1929* de Le Corbusier entresacamos una fotografía correspondiente a la biblioteca del Pabellón de Música de la Villa Church. Observamos un interior usual en las primeras obras de Le Corbusier, en el que destaca el mueble-librería cubriendo un paño entero de las paredes de la sala. El espacio fluye continuo entre los objetos, diluyéndose la noción de sus límites. Las divisiones interiores son sugeridas por objetos que invaden el centro: la chimenea-escultura y el grueso marco-mural de un cuadro. Sobre ellos parece apoyarse la distinción de tres ambientes interiores. Nada extraña del conjunto excepto quizás el haber dispuesto de tal manera el cuadro, aislado en el centro de la biblioteca. Se hace difícil distinguir qué representa; en sus formas no parecen reconocerse las de la vanguardia pictórica francesa del momento, Ozenfant, Leger, sino todo lo contrario, un simple paisaje boscoso.

Sin embargo esta visión no es tan real. Le Corbusier publica en *L'Architecture Vivante* otra fotografía de la misma biblioteca,

library, taken from a side viewpoint but near the former. The furniture has not changed its position. The hat continues to rest on the mantelpiece. Only the books closed before now shown opened disclose the secret that they kept. The pictorial image does not seem to be clarified although its blurred drawing imitates the image of the exterior which we glimpse through the *pan de verre* which illuminates the staircase. Our vision suddenly halts on the left. An antique object demands attention contrasting with the modern interior: a tripod and its photographic camera.

We are contemplating the very machine that photographed the library of the Church pavilion in 1929. The scenic apparatus breaks up and the space is brutally reduced. The front wall was lined with a mirror duplicating the interior of the room. The picture in reality is a window. The painting, the real landscape of the garden. The external view, framed in the picture-window and the virtual interior mirror suggested by the reflection coincide on the same plane, keeping their identities but superimposing the meanings. On dematerializing, the wall constructs a point of spatial discontinuity. There is something of *phenomenal trans- parency* in this point; exterior and interior coexist on the

same plane, real and virtual, which on the other hand it is possible to study in works by Magritte, picture and reality, night and day coinciding in the same landscape.

The opportunity of the photograph is made more obvious, and surprising, when we note another coincidence. The Music Pavilion corresponds to a transformation by Le Corbusier of an ancient 19th Century residence. The commission was made by Henry Church in the spring of 1927 to restructure his new property at Ville d'Avray. Church respected the greater part of the ancient constructions of the estates which he had collected whose limits among themselves were confined to terracing of the land and the treatment of wooded clumps. Le Corbusier at the end of the intense planning process, placed in the complex two new constructions. An annex —for guest and domestic staff bedrooms— joined to a *villa in the classical style* of the former owners originally the Marquis family up to the end of the 19th Century extending sideways to form a service courtyard, and the Music Pavilion on the ruins of another ancient residence — which could correspond to those of *Les Tourelles*, built by Eugene Chabry in 1835 over former 18th Century Hotel Columbiere.

"The pavilion is the transformation of an ancient house. On the ground floor a great entrance hall has been installed with vast wardrobes, toilets, kitchen, etc. The first floor contains a reception room and a bar, from there you go directly into a hanging garden". (L.C. Complete Works. 1910-1929. p. 201).

The immediately previous situation is reflected by an erection of the pre-existing construction, signed by Leveque on the 22nd November 1926 (F.L.C. 8077) and by the description which Le Corbusier himself wrote for the article on the villa published in *Art and Industrie*.

"The old lower storey was still standing, as well as an old rotten floor. A roof-garden and the upper parts of the music room were built of concrete; the old interior walls which broke up the space were taken out, and so as to define the ancient remains of the house these were painted a dark green which stands out clearly from the brilliant white of the newly built parts. (Art and Industrie". January 1929 pp 6-7).

The intervention is proposed in terms of isotopy over the old. The floor-plan of the villa presents a symmetrical layout. The access route is produced, however, in a form peripheral to the axis — the exterior staircase. The volume

tomada desde un punto de vista lateral pero cercano a éste. Los muebles no han cambiado su posición. El sombrero continúa apoyado en la chimenea. Tan sólo los libros antes cerrados ahora se muestran abiertos descubriendo el secreto que guardaban. No parece aclararse la imagen pictórica aunque su borroso dibujo imita la imagen del exterior que vislumbramos a través del *pan de verre* que ilumina la escalera. Nuestra visión se detiene a la izquierda súbitamente. Un objeto antiguo reclama la atención contrastando sobre el moderno interior: un trípode y su cámara fotográfica.

Estamos contemplando la misma máquina que retrató la biblioteca del pabellón Church en 1929. El aparato escénico se desmonta y el espacio se reduce brutalmente. El muro frontal se forró con un espejo duplicando el interior de la sala. El cuadro en realidad es una ventana. La pintura, el paisaje real del jardín. La vista externa, enmarcada del cuadro-ventana y el espacio virtual interior, sugerido por el reflejo coinciden en el mismo plano, manteniendo sus identidades pero superponiendo los significados. Al desmaterializar el muro construye un punto de discontinuidad espacial. Algo hay de *transparencia fenomenal* en este punto; conviven exterior e interior en el mismo plano, real y virtual; que por otra parte es posible estudiar en obras de Magritte, cuadro y realidad, noche y día coincidiendo en el mismo paisaje.

La oportunidad de la fotografía se hace más evidente, y sorprendente, cuando anotamos otra coincidencia. El Pabellón de Música corresponde a una transformación por Le Corbusier de una antigua residencia del s.XIX. EL encargo fue efectuado por Henry Church durante la primavera de 1927 para la reestructuración de sus nuevas propiedades en Ville d'Avray. Church respetó la mayor parte de las antiguas construcciones de las heredades que había reunido y cuyos límites entre sí eran confiados a aterrazamientos del terreno y al tratamiento de masas arboladas. Le Corbusier al final del dilatado proceso proyectivo, dispuso en el conjunto dos nuevas construcciones. Un anexo — para dormitorio de invitados y del servicio doméstico— junto a una *villa en style classique* de la primera propiedad — originalmente de la familia Marquis hasta fines del s.XIX—, ampliación lateral conformando un patio de servicio; y el Pabellón de Música sobre las ruinas de otra antigua residencia —que podría corresponder a las de *Les Tourelles*, construida por

Eugène Chabri en 1935 sobre el anterior Hôtel Colombier del siglo XVIII.

"Le pavillon est la transformation d'une ancienne maison. Au rez-de-chaussée on a installé un grand hall d'entrée avec de vastes garde-robes, toilettes, cuisine, etc. Le premier étage comporte une salle de réception, bibliothèque, salle de jeux e un bar, d'ici on sort directement sur un jardin suspendu". (L.C. Oeuvre Complète. 1910-1929, pp 201).

La situación inmediatamente anterior queda reflejada por un levantamiento de la construcción preexistente, firmada por Lévêque el 22 de noviembre de 1926 (F.L.C. 8077) y por la descripción que el propio Le Corbusier redacta para el reportaje sobre la villa publicado en *Art et Industrie*.

"La rez-de-chausée ancien subsistait, ainsi qu'un ancien plancher pourri. On a construit en béton un toit-jardin et les parties hautes de la salle de musique; on a enlevé les vieux murs intérieurs qui recoupaient l'espace, et pour bien marquer les anciens restes de la maison en les a peints d'un vert foncé qui tranche nettement avec le blanc éclatant des parties nouvellement construites". (Art et Industrie. Enero 1929, pp 6-7).

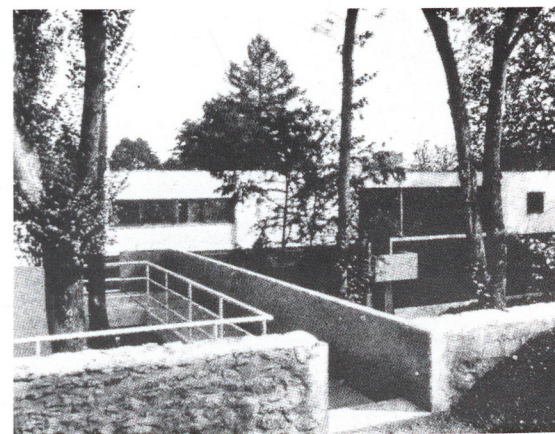
La intervención está planteada en términos de isotopía sobre lo antiguo. La planta de la villa presenta disposición simétrica. El recorrido de acceso se produce, sin embargo, de forma perimetral al eje —la escalera exterior—. El volumen lo constituyen tres cuerpos diferenciados; dos alas laterales y uno central, que se adelanta hacia la escalinata creando un vacío interno donde alojar las escaleras y los espacios de servicio. Hacia el jardín posterior un ligero cambio de plano señala sutilmente esta diferenciación. En el interior se enlazan los cuerpos con circulaciones laterales.

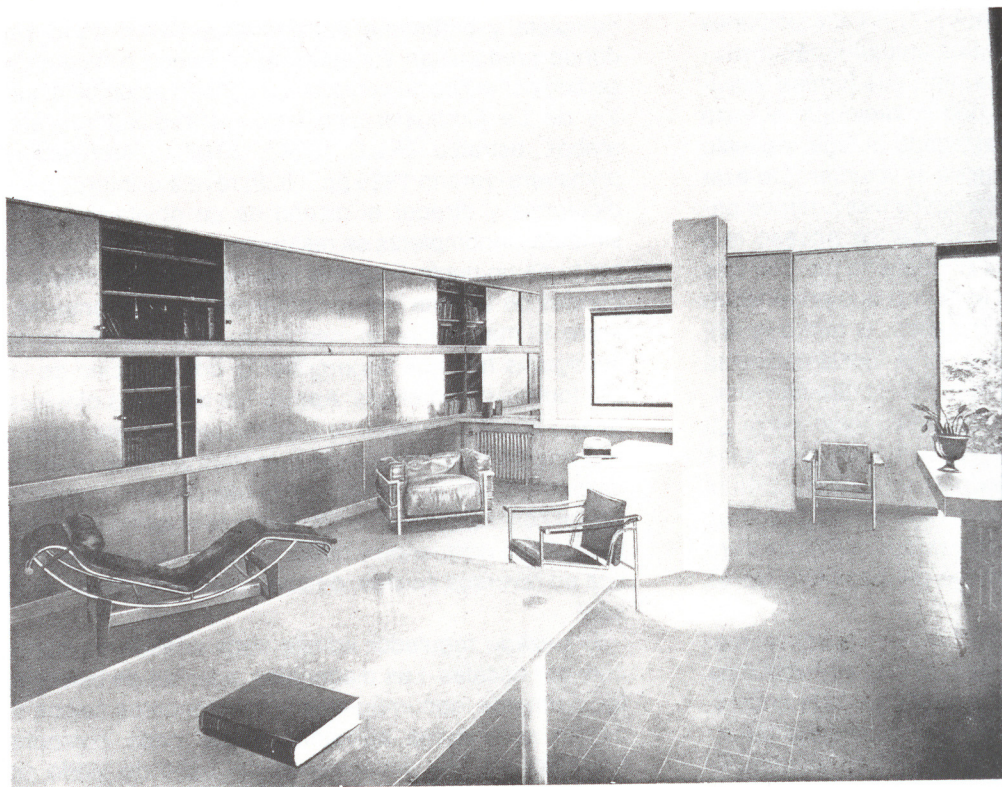
Los pabellones del piso superior, frente a éstos, se nos aparecen descompuestos, aislados y deslabazados. Su estructura en el fondo más compleja, conjuga las mismas unidades que la preexistente. Al enfrentarla con los primeros esbozos (F.L.C. 8168, 8161, julio 1927) se aclara su composición. Allí la pertenencia al mismo tipo es evidente: dos alas simétricas y un cuerpo central cuyo espacio homotético al inferior se trata como exterior: el techo-jardín. Hay tan sólo un punto discordante frente a la homotecia de figuras. La pasarela del nuevo acceso, invertido, crea una distorsión no resuelta. En la versión final (F.L.C.

is made up of three differentiated bodies: two side wings and one central, which advances towards the flight of steps creating an internal open space in which to house the staircases and the service spaces. Towards the rear garden a slight change of plane subtly indicates this differentiation. In the interior the bodies are linked by lateral circulations.

The pavilions on the upper floor, compared with the former, appear to us to be broken up, isolated and unlinked. Their structure in the more complex background combines the same units as the pre-existing one. On comparing it with the first sketches (F.L.C. 8168, 8161, July 1927) its composition is clarified. There the fact of belonging to the same type is evident: two symmetrical wings and a central body whose homothetic space on the lower one is transferred as an exterior to the roof-garden. There is only one discordant point compared with the homothecy of figures. The walkway of the new access being inverted creates a distortion which is not resolved. In the final version (F.L.C. 8162 September; F.L.C. 8233 October 1927) the corrections tended to balance the complex. The three

units reconstruct the outline of the academic piece but their individual forms are interlinked, each one occupying the space which the rest can leave free for it. The walkway has been transferred to the place opposite bordering a route which is also peripheral to the volume. In this way he restores with modern *symmetry* the three primitive bodies: the library with its staircase, the access hall which is now exterior and the games room and the small bar with another staircase. At the same time he makes simultaneous spaces which belong depending on the reading to one body or the other. The centre, the roof-garden, displaces its real axis with regard to the primitive one because of the force of the elevated access directly connecting the walkway in it. In the elevation from the garden that intermediate space raises its front plane, demonstrating that it belongs, like the library, to the wings with symmetrical bodies, recovering the classical axis. With the artifice of the courtyard opening on to an empty space —and not on to a filled volume— he raises in category a space neither exterior nor interior but which is within the constructed limits of the pavilion. It is not external, but internal.





6.

Le Corbusier. Villa Church. Pabellón
Ville d'Avray. Francia 1928.

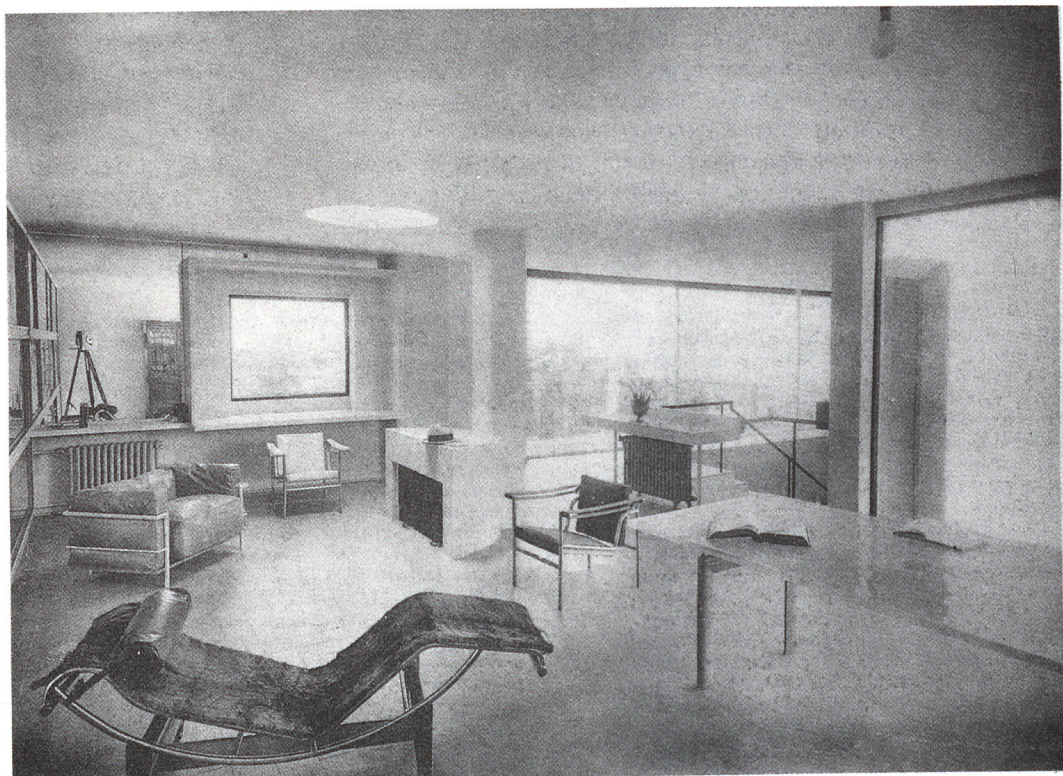
5. Acceso desde el norte de la propiedad.

6. Vista de la Biblioteca.

(L.C. Oeuvre Complète. 1910-29. Pág. 203).

7. Vista de la Biblioteca.

(L'Architecture Vivante. Primv. 1930. Tav. 18).



7.

8162, septiembre; F.L.G. 8233, octubre 1927) las correcciones tendieron a equilibrar el conjunto. Las tres unidades reconstruyen el contorno de la pieza académica pero sus formas individuales se entrelazan, ocupando cada una el vacío que el resto les puede dejar. La pasarela se ha trasladado al lugar opuesto ribeteando un recorrido también perimetral al volumen. De esta manera restaura con una *simetría* moderna los tres cuerpos primitivos; la biblioteca con su escalera, el *hall* de acceso que ahora es exterior y el cuarto de juego y el pequeño bar con otra escalera. Al mismo tiempo simultanea espacios que pertenecen según lecturas a uno u otro cuerpo. El centro, el techo-jardín, desplaza su eje real respecto al primitivo por la fuerza atrayente del acceso elevado enchufando en él la pasarela directamente. En el alzado desde el jardín ese espacio intermedio eleva su plano frontal, demostrando pertenecer, como la biblioteca, a las alas de cuerpos simétricos, recuperando el eje clásico. Con el artificio del patio abierto sobre vacío —y no en un volumen lleno— eleva a categoría *un espacio ni exterior ni interior* pero que está dentro de los límites construidos del pabellón. No es externo, sino interno.

En la antigua fachada principal del Hôtel escamotea el eje real presentando el clásico. La terraza del zócalo con su escalinata establece la superposición de planos horizontales que sucesivamente se retranquean flanqueados por dos volúmenes laterales verticales. Se niega la confrontación de las partes diferenciadas históricamente. El volumen general se construye como macía de un cubo central —*hall-techo-jardín*— y una figura en forma de U entre las alas y el alzado posterior. Una axonometría aclara esta composición.

Es en la fachada opuesta donde sí opta por el decidido enfrentamiento entre lo moderno y lo antiguo. Sobre un zócalo almohadillado, pintado de verde oscuro y con el tipo de huecos verticales clásicos, ventana francesa, Le Corbusier eleva espectacularmente un muro moderno, blanco e inmaterial, que asume igualmente los ligeros desfases de continuidad del preexistente, mostrando el repertorio disponible de nuevos huecos: *fenêtre en longueur*, *pan de verre*, *troudans le mur*. Una pequeña acanaladura implica al eje especular de planos del mismo tamaño. Un análisis aislado parece revelar la composición del muro moderno

completa y autónoma en sí misma. Ritmo corto entre paños donde predominan sucesivamente hueco o macizo, valor concedido por el tipo de ventana. La conservación de dibujos explícitos de Le Corbusier con trazados reguladores armonizando ambos estratos (F.L.C. 8072, 8167, *L'Architecture Vivante* primavera-verano 1929 pp. 1929) revela el interés por superar la dicotomía y ofrecer el diseño de un objeto único y total. Las simetrías incompletas se restituyen por equilibrios cruzados respecto de un punto origen: el balcón central. El mayor número de huecos de la zona inferior izquierda se compensa en el *pan de verre*. El macizo con el macizo. Junto a la armonía del peso de las figuras hay que superponer la construcción de las mismas por formas homotéticas. Apoyar las ventanas clásicas sobre su propio zócalo y romper la continuidad de éste por la puerta es replicado a nivel del alzado completo al imitar una ruptura análoga del zócalo acanalado por el balcón, bien mediante su unión virtual con la puerta de entrada desde el jardín, bien con el marco blanco que desciende y rodea la fisura. Hay una lectura homotética en diversos niveles, de cada elemento, de cada plano y del total.

El trazado regulador admite otros análisis de correspondencias por escalas. Las diagonales, además de estabilizar espectacularmente, son imágenes y componentes físicos de proporciones semejantes aplicadas desde cada componente a la totalidad; p.e. las dimensiones del paño de vidrio con las del rectángulo del alzado completo.

En esta lectura del trazado regulador el hueco cuadrado de la biblioteca cambia su carácter y de emparejarse con el paño macizo en el ritmo aislado pasa a convertirse en un elemento mixto: simétrico a la *fenêtre en longueur* al mismo tiempo que opaco por oponerse al amplio ventanal que le acompaña. Sus masas murales se simultanean al igual que ocurrió en el interior. —Y que ocurre con el patio ni exterior ni interior.

La imagen que resume el tratamiento isotópico queda impresa en el jardín geométrico, *cubista*, personal interpretación de parterres y topiaria de la antigua villa.

Frente a tradición o moderno Le Corbusier eleva la síntesis como forma abstracta con un modelo arquitectónico defendible por su propia autonomía.

On the old main facade of the Hotel the real axis vanishes presenting the classical one. The terrace of the socle with its flight of steps establishes the superimposition of horizontal planes which are successively offset flanked by two vertical lateral volumes. The confrontation of the historically differentiated parts is denied. The general volume is constructed as the macia of a central cube —hall + roof-garden— and a figure in the form of a U between the wings and the rear elevation. An axonometry clarifies this composition.

It is on the opposite facade where he does opt for the decided confrontation between ancient and modern. Over a bossed socle, painted dark green with the type of classical vertical gaps, French window, Le Corbusier spectacularly erects a modern wall, white and immaterial, which equally assumes the slight gaps of continuity of the pre-existing one, showing the repertoire available of new gaps: *Fenetre en longueur*, *pan de verre*, *trou dans le mur*. Slight fluting implies the spectacular axis of the planes of the same size. An isolated analysis appears to reveal the composition of the modern wall to be complete and autonomous in itself. Short rhythm among panels where

gap and mass successively predominate, a value conceded by the type of window. The preservation of explicit drawings by Le Corbusier with regulating outlines harmonizing both extracts (F.L.C. 8072, 8167, *Living Architecture* spring-summer 1929 p 1929) reveals the interest in overcoming the dichotomy and offering the design of a single total object. The incomplete symmetries are restored by balances crossing with regard to a point of origin: the central balcony. The greater number of gaps in the lower left area is compensated in the *pan de verre*. The mass with the mass. Next to the harmony of the weight of the figures must be superimposed the construction of the same by homothetic forms. Resting the classical windows on their own socle and breaking the continuity of this by the door is repeated at the level of the complete elevation by imitating an analogous break in the socle grooved by the balcony, whether by means of its virtual union with the entrance door from the garden, or with the white frame which descends and surrounds the figure. There is a homothetic reading on various levels, of each element, each plane and of the whole.

The regulating outline admits other analyses of

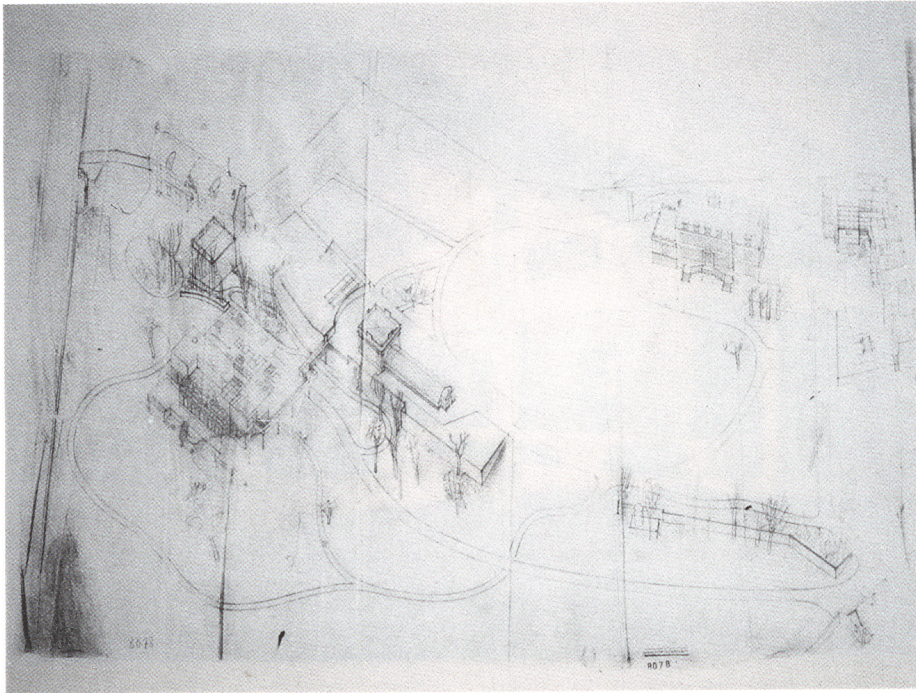
correspondences by scales. The diagonals, besides stabilizing spectacularly, are images and physical components of similar proportions applied from each component to the whole; e.g. the dimensions of the pane of glass with those of the rectangle of the complete elevation.

In this reading of the regulating outline the square gap of the library changes its character and from matching up with mass panel in the isolated rhythm it goes on to be converted into a mixed element: symmetrical with the *fenetre en longueur* at the same time as opaque in order to oppose the breadth of window which accompanies it. Its mural masses are made simultaneous the same as happens in the interior. And which happens with the neither exterior nor interior courtyard.

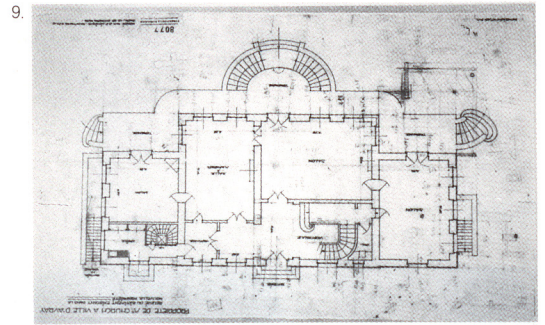
The image which summarizes the isotopic treatment is reflected in the geometrical garden, *cubist*, a personal interpretation of the parterres and topiary of the ancient villa.

Faced with tradition and modernity Le Corbusier raises the synthesis as an abstract form in an architectural model able to be defended in its own autonomy.

Federico Soriano



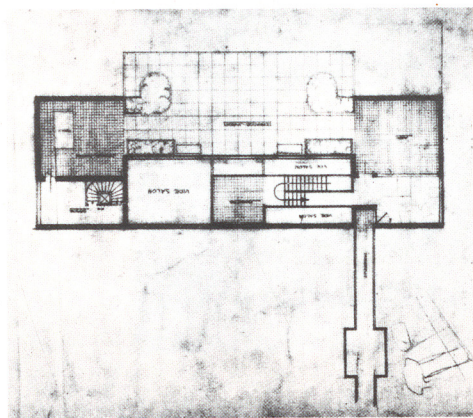
8.



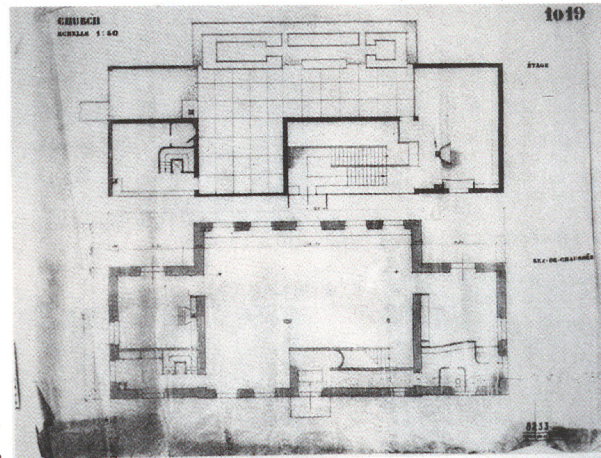
9.

Le Corbusier. Pabellón Church. Ville d'Avray. 1928

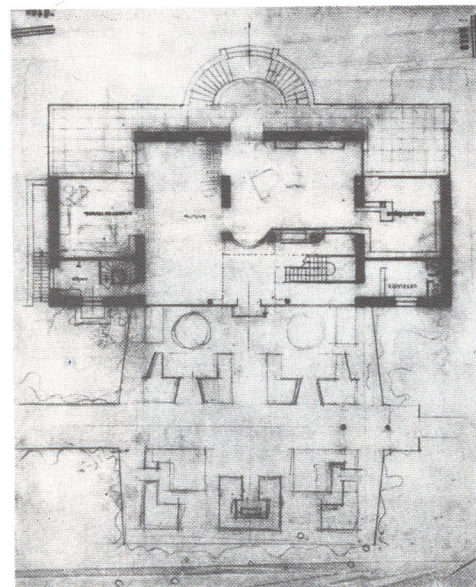
- 8. Axonometría de la Propiedad Church. Dic. 1927 (F.L.C. 8070).
- 9. Lèveque. Levantamiento del estado actual. Nov. 1926 (F.L.C. 8077).
- 10. Planta primera. Julio 1927. (F.L.C. 8161).
- 11. Planta baja. Julio 1927. (F.L.C. 8168).
- 12. Planta baja y primera. Octubre. 1927. (F.L.C. 8233).
- 13. Acceso principal.



10.

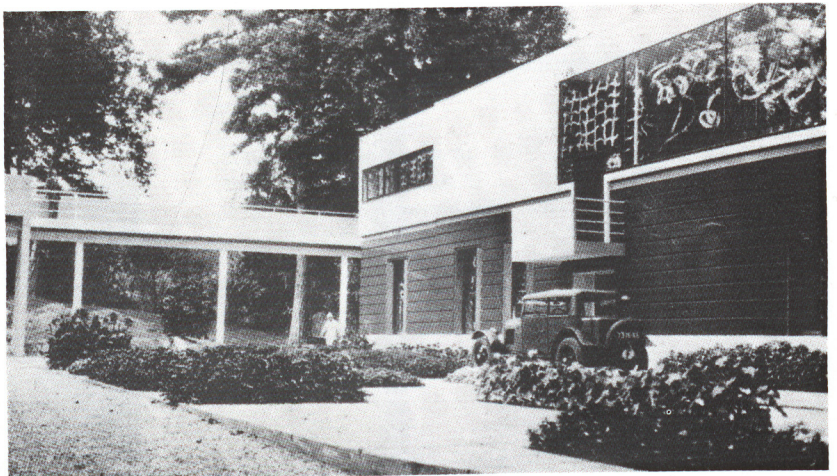


12.

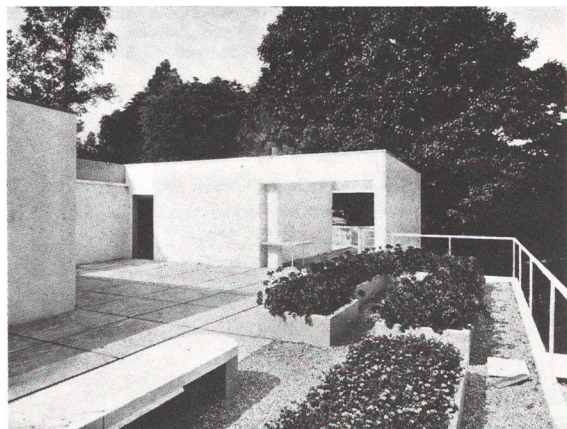


11.

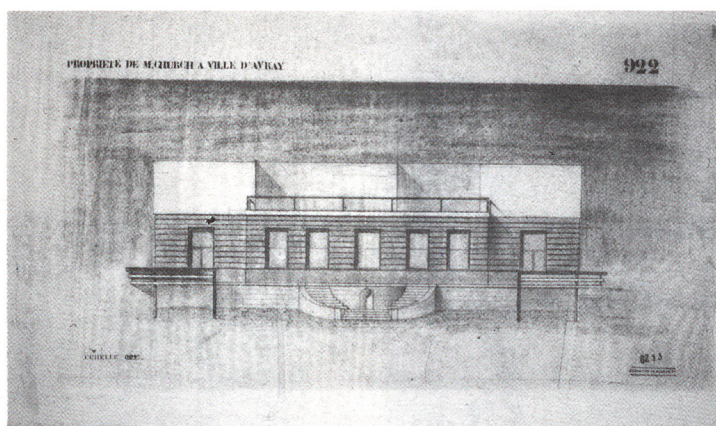
13.



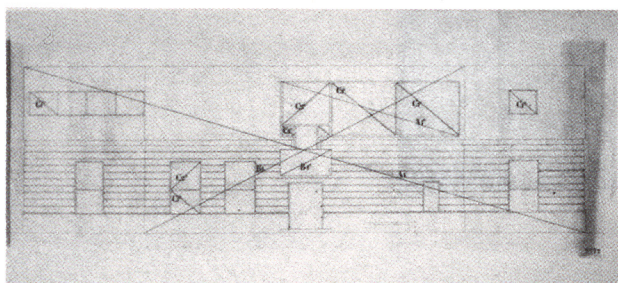
14.



15

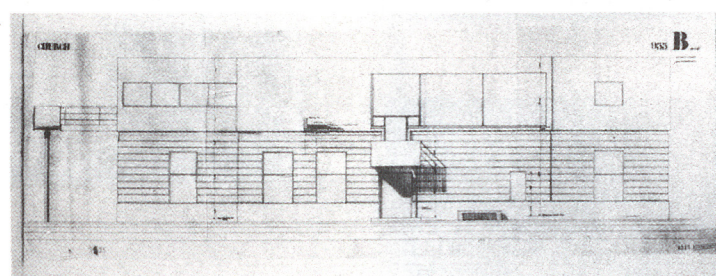


16.



18.

17.



Le Corbusier. Pabellón Church. Villa d'Avray. 1928.

14. Vista suroeste.

15. Vista del Techo-Jardín.

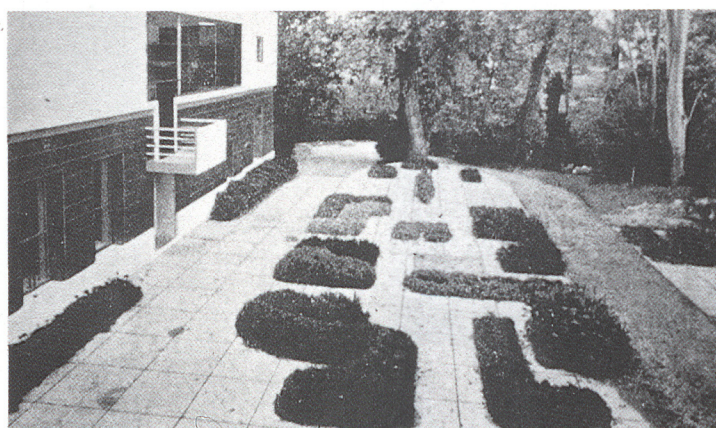
16. Alzado noreste. (F.L.C. 8213).

17. Alzado suroeste. (F.L.C. 8225).

18. Alzado suroeste. Trazados reguladores. (F.L.C. 8072).

19. El Jardín Geométrico.

19.



—> 1. Cabe entender el mecanismo más usado en los últimos años como de simple yuxtaposición. La ampliación considera como una categoría el mantenimiento de la integridad formal de su germen y este es el que marca las limitaciones del futuro conjunto así como el propio criterio compositivo. Estructura horizontal, alineaciones, altura, textura, color. El problema que debe resolverse primordialmente es la articulación, la banda neutra donde apoyar la nueva construcción. Definir el borde más débil para buscar el lugar neutro de la intervención. Se acepta como dato la nueva discontinuidad que llega a estar considerada como un rasgo característico, simbólico de nuestro momento cultural; documento de un entendimiento del mundo que resalta la incertidumbre de un conocimiento y, por tanto, de una acción absoluta. Del mismo orden que el fragmento, o el collage, llega a convertirse en un modo o manera académica de hacer. Aunque, en el otro extremo, la construcción más reciente, se independice o pueda convivir cuasi-autónomamente como organismo arquitectónico moderno equilibrado, no escapa de tales dependencias, y su punto de partida conceptual se centra en algún momento en la obra originaria.

La adición analógica presupone resolver la ampliación como problema lingüístico.

—> 2. Durante mediados de siglo se desarrolló un nuevo tipo de edificios que intentaban superar el problema que la adecuación o la actualización a las necesidades futuras suponían. Interés paralelo al que en otros campos se mostraba por el desarrollo de una *opera aperta*, susceptible no sólo de admitir múltiples significados como de adaptarse a las condiciones de *tiempo*.

Eran organismos abiertos, concebido como modelos formales cuyo valor era el grado de crecimiento sin destruir ni alterar la integridad de su construcción. A los conceptos de flexibilidad se les superpusieron descubrimientos modernos que canalizaban el tratamiento de un espacio continuo, isótropo y abstracto, reflejado en el uso de una retícula estructural homogénea e ininterrumpida y en tramas modulares. No eran tanto producto de espacios-expresión como concreción o partición de éste. Las formas eran indiferentes a los problemas de contorno. La delimitación del borde respondía momentáneamente bien a requerimientos funcionales, bien a datos del lugar. Pero la variación que suponían como puntos o líneas de discontinuidad del espacio no-jerarquizado no deformaba en ningún caso su mecanismo de crecimiento. La ampliación podría producirse sobre cualquiera de sus bordes ya que su estructura era capaz de responder a cualquier forma y tamaño sin necesidad de replantear el organismo.

—> 3. Hay un modelo de intervención que no presupone una adhesión, conceptual o formal, con el sistema arquitectónico a ampliar. Este no establece sus reglas como un *a priori* compositivo en la resolución proyectual del conjunto. La obra arquitectónica es entendida como obra disciplinar, producto de una reflexión crítica sobre un edificio desde dentro de su especificidad. Por lo tanto, capaz de admitir transformaciones en el tiempo cuando los datos del problema cambian o su propio papel así se lo exige. El arquitecto maneja el material existente con tanta autonomía y responsabilidad como el proyectado, pensando más en la unicidad y coherencia del conjunto que en la pervivencia autónoma de la historia. No conviven los organismos semi-independientemente sino que reaccionan dialéctica o químicamente, recompuestos en una crítica distinta. El todo pasa a ser un otro, aunque en el fondo la continuidad histórica de la obra considera pervivente su identidad. Esto no supone aceptar un lenguaje o un tipo cuanto entender el modo en que éstos deben responder a los nuevos condicionantes. Cabe, pues, afirmar que el valor complejo de tal operación supone una prueba clara en la definición del arquitecto sobre su propia disciplina, sobre su propia obra.

1. It is necessary to understand the mechanism most used in the last few years as simple juxtaposition. Extension considers as a category the maintenance of the formal integrity of its germ and it is this which marks the limitations of the future complex as well as the compositional criterion itself. Horizontal structure, alignment, height, texture, colour. The problem which must be resolved primarily is articulation, the neutral band on which to rest the new construction. Defining the weakest edge in order to find the neutral place for intervention. The new continuity which comes to be considered as a characteristic feature, symbolic of our cultural moment, is accepted as a fact; the document of an understanding of the world which stresses the uncertainty of a knowledge and therefore of an absolute action. Of the same order as the fragment, or the collage, it manages to turn into an academic way or means of doing. Although, at the other extreme, the most recent construction is independent or can coexist quasi-autonomously as a balanced modern architectural organism it does not escape from such dependence, and its conceptual departure point is centred at some moment on the originating work.

Analogous addition presupposes resolving extension as a linguistic problem.

2. In the middle of the century a new type of building developed which attempted to overcome the problem posed by adjustment or updating for future needs. An interest parallel to that which in other fields was shown in the development of an *opera aperta*, susceptible not only to admitting multiple meanings but to adapting to the conditions of time.

They were open organisms, conceived as formal models whose value was the degree of growth without destroying or altering the integrity of their construction. On to the concepts of flexibility were superimposed modern developments which channelled the treatment of a continuous space, isotropic and abstract, reflected in the use of an uninterrupted homogeneous structural reticle and in modular weaves. They were not so much a product of space-expression as a specifying or partition of this. The forms were indifferent to the problems of outline. The delimitation of the edge momentarily responded either to functional requirements, or to data of the place. But the variation which they implied as points or lines of discontinuity in the nonhierarchized space did not in any case deform their growth mechanism. Extension could be produced on any of their edges since their structure was able to respond to any form and size without the need to replan the organism.

3. There is an intervention model which does not presuppose a conceptual or formal adhesion to the architectural system to be extended. This does not establish its rules as an *a priori* composite on the planning resolution of the complex. The architectural work is understood as a disciplinary work, the product of critical reflection on a building from within its specificity. Therefore, capable of admitting transformations in time when the data of the problem change or their own role so demands. The architect controls the existing material with as much autonomy and responsibility as the planned, thinking more about the unity and coherence of the complex than the autonomous survival of history. The organism do not coexist semi-independently but they react dialectically or chemically, reassembled into a different criticism. The whole goes on to be another, although at bottom the historical continuity of the work considers its identity as surviving. This does not mean accepting a language or a type by which to understand the way in which these must respond to the new conditioners. It is necessary then to state that the complex value of such an operation means clear proof in the definition of the architect over his own discipline, over his own work.